


EX LIBRIS
HERMANN GEORG FIEDLER.
MEHR LICHT.


TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA





Bilder

aus dem

Geistigen Leben

unserer Zeit

von

Julian Schmidt.

Vierter Band.

Characterbilder aus der zeitgenössischen Literatur.



Leipzig,
Verlag von Duncker & Humblot.
1875.

Characterbilder

aus der

Zeitgenössischen Literatur.

Von

Julian Schmidt.

D. F. Strauß. — Berthold Auerbach. — Otto Ludwig. — Maurus Jókai. — Turgénjew und Pisemski. — Studien über den englischen Roman. — Paul Heyse. — Karl Rosenkranz. — Moritz Haupt. — Hoffmann von Fallersleben. — Graf Schwerin-Putzar. — Friedrich Halm. — Franz Grillparzer. — Fritz Reuter.



Leipzig,
Verlag von Duncker & Humblot.
1875.


LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
17 FEB. 1941

Inhalt.

David Strauß.

I.

Juli 1860.

In der Vorrede zu Hutten's „Dialogen" wirft Strauß, nachdem er lange geschwiegen, einen Blick in die vergangnen 25 Jahre und seine eigne Thätigkeit seit dem „Leben Jesu", einen Blick voll gerechten Selbstgefühls, der doch etwas Schmerzliches hat. „Ich könnte meinem Buch grollen, es hat mir viel Böses gethan. Es hat mich von der öffentlichen Lehrerthätigkeit ausgeschlossen, zu der ich Lust, vielleicht auch Talent besaß; es hat mich aus natürlichen Verhältnissen herausgerissen und in unnatürliche hineingetrieben; es hat meinen Lebensgang einsam gemacht." — „Und doch, bedenke ich, was aus mir geworden wäre, wenn ich das Wort, das mir auf die Seele gelegt war, verschwiegen; wenn ich die Zweifel, die in mir arbeiteten, unterdrückt hätte: dann segne ich das Buch."

Woher ist eigentlich der Aufruhr zu erklären, den 1835 das „Leben Jesu" erregte? Es sind vorher und nachher viel leidenschaftlichere Angriffe gegen das Christenthum gerichtet worden, keiner hat auch nur entfernt die Kirche so im Innersten erschüttert. Das zu begreifen, muß man in der Geschichte etwas weiter zurück gehn.

Nach den Lehren der alten Kirche war die Offenbarung nicht

ein Vorgang, der zu einer bestimmten Zeit abgeschlossen war, sondern die Kirche war ein lebendiges Wesen, unmittelbar und ewig vom heiligen Geist regiert; sie führte durch fortwährend erneuerte Wunder den Beweis des Geistes und der Kraft; sie hatte bestimmte Organe, in denen die heilige Ueberlieferung und Autorität sich verkörperte.

Dem Druck dieser Autorität und Tradition zu entgehn, trat Luther mit einer neuen Lehre auf: die Offenbarung hat historisch einen bestimmten Abschluß; alle nothwendigen Heilswahrheiten sind im Neuen Testament niedergelegt. Dies kam nun zu einer Bedeutung, welche es in der katholischen Zeit bei weitem nicht gehabt, und es war hauptsächlich die lutherische Theologie, welche die Lehre ausbildete, der heilige Geist habe den Verfassern des Neuen Testaments die Feder geführt, jeder Punkt in demselben sei absolute Wahrheit. Freilich mußte man zu seiner Auslegung doch wieder auf die Tradition zurück greifen, und in die neuen Concordienformeln wurde Alles aufgenommen, was die Kirche in ihren Concilien bis ins fünfte Jahrhundert beschlossen hatte.

Als nun die Kritik erwachte, und die Widersprüche zwischen den Berichten der verschiedenen Evangelien nicht mehr zu läugnen waren, suchte man dieselben durch die sogenannten Evangelienharmonien zu vertuschen: man suchte ein Normal-Evangelium aus den einzelnen Berichten zusammen zu flicken.

Im Gegensatz dazu stellten die Franzosen, von den Deutschen hauptsächlich Reimarus, die Verfasser der Evangelien als Betrüger oder als abergläubige Thoren dar. Diese Richtung fand in Deutschland wenig Beifall. Unter dem Einfluß der Leibnitz-Wolfischen Philosophie kam eine Dogmatik zu Stande, in den äußeren Formeln des Christenthums, eigentlich ein Lehrgebäude der reinen Vernunft, und eine neue Evangelienharmonie, wonach Alles natürlich zugegangen war.

Man weiß, wie lebhaft Lessing aus wissenschaftlichem Eifer

gegen beides zu Felde zog, gegen die Evangelienharmonie wie gegen das vernünftige Christenthum, „von dem man nur nicht wisse, wo ihm das Christenthum und wo ihm die Vernunft sitzt!“ Gegen diese Zurechtmacherei nahm er sich sowohl der Orthodoxen als der Freidenker an. „Mit der Orthodoxie war man, Gott sei Dank, ziemlich zu Rande; man hatte zwischen ihr und der Philosophie eine Scheidewand gezogen, hinter welcher jede ihren Weg fortgehn konnte, ohne die andre zu hindern. Aber was thut man nun? Man reißt diese Scheidewand nieder, und macht uns unter dem Vorwand, uns zu vernünftigen Christen zu machen, zu höchst unvernünftigen Philosophen.“

Geraume Zeit nach Lessing's Tod, 1793, construirte Kant die Religion „innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“, womit er den Spielraum der Religion außerhalb dieser Grenzen nicht beeinträchtigen wollte; er schied unerbittlich alles rein Metaphysische, alle Dogmen, die nicht einen unmittelbar praktischen Zweck hatten, aus. Innerhalb dieser Grenzen aber stellte er die wahre Bedeutung der christlichen Lehre allen andern Religionen gegenüber schärfer fest, als es je bisher geschehn war. Das radicale Böse in der menschlichen Natur, der Bruch, der durch die Welt geht, der Gegensatz zwischen dem Reich dieser Welt, in dem jedes Ding nur einen relativen Werth hat, und dem intelligibeln Reich, in dem alles einen absoluten Werth und eine Würde hat, die Wiedergeburt durch die lebendige Aufnahme des Glaubens an den kategorischen Imperativ, der ewige Kampf des Guten und des Bösen in der Zeit. Die Welt erschien nach ihm nicht mehr wie in der Leibnitz-Wolfischen Philosophie als eine klare und harmonische, sondern als ein Mysterium, in welchem das Sicherste und Ausgemachteste, die Freiheit, grade das Unbegreiflichste ist.

Die Kantische Philosophie herrschte damals auf den Universitäten, aber die Kantianer wußten sehr bald, wenn sie auch den Worten ihres Meisters folgten, die Spitze seiner Lehre wieder nach

der Leibnitz-Wolfischen Richtung hin zu biegen, so daß zwischen den Rationalisten der beiden Schulen endlich kaum noch ein Unterschied blieb.

Kant hatte seine Lehre auf Abstraction begründet; er hatte nur das Gebiet des Willens den religiösen Einflüssen unterworfen; das Gebiet der Empfindung und der Phantasie blieb von ihnen unberührt. Dieser Mangel wurde bald empfunden.

Lange vor Kant hatte Herder durch gründliches Studium der verschiedenen Religionen sich die bildliche und symbolische Seite derselben zur Anschauung gebracht, und dieses Studium auch auf das Christenthum übertragen. Diese Seite der Religion trat nun Kant gegenüber in den Vordergrund. Schleiermacher wandte sich „an die Gebildeten unter den Verächtern der Religion" und wies ihnen nach, daß es schon wissenschaftlich unhaltbar sei, eine Erscheinung zu läugnen oder zu ignoriren, die thatsächlich fest stehe, das religiöse Empfinden. Er selbst konnte davon ein sprechendes Zeugniß ablegen, er hatte in seiner Herrnhutischen Schule die Erfahrung gemacht. Aus derselben Schule hervorgegangen, zugleich aber unter dem Einfluß der mythologischen Schule Herders, schuf Novalis seine Madonnen und Christusbilder. Gleichzeitig raffte Chateaubriand Alles zusammen, was die katholische Kirche an Fülle und Glanz der Erscheinung bot, um die religionsbedürftigen Gemüther gleichsam dazu zu verführen.

In Deutschland verließ nun auch die Philosophie den Weg der Abstraction. Kant hatte aus dem Christenthum alles ausgemerzt, was nicht auf die Willensleitung sich bezog; Jacobi und Schleiermacher alles, was dem frommen Gefühl keine Nahrung bot. Nun aber machte sich die Speculation daran, den gesammten Inhalt der christlichen Symbolik, Mythologie und Mystik, wenn auch in tieferm Sinn, in das Inventarium der „reinen Vernunft" aufzunehmen: als aufgehobene Momente neben der Augsburgischen Confession auch den Heidelberger Katechismus und allenfalls die

Beschlüsse des Tridentiner Concils. Schelling machte den Anfang, Hegel folgte mit viel bedeutenderem Wissen und viel bedeutenderer Productionskraft. Seine Philosophie wurde endlich von Staatswegen als tiefere Begründung des Christenthums anerkannt und gepflegt, der Rationalismus, der Kantische wie der Wolfische, als flach und schaal beseitigt.

Die empirische Wissenschaft, wie die Theologie, knirschte mit den Zähnen, wenn man ihr die Worte im Mund verdrehte, aber immer weiter wurde der Kreis der Eingeweihten, immer zuversichtlicher ihre Sprache, immer stärker auch bei den Draußenstehenden die heimliche Begier, in diesen Kreis aufgenommen zu werden.

Da trat zum allgemeinen Erstaunen aus der Reihe der Eingeweihten einer auf, und stellte sich auf die äußerste Linke der kirchlichen Parteien. Nachdem der erste Schreck vorüber war, stürzte man sich nicht blos mit Erbitterung, sondern mit Jubel über ihn, die Rationalisten wetteiferten mit den Rechtgläubigen: hier seht ihr nun, was es mit der neuen Wissenschaft auf sich hat! Lug und Trug! Ihre angebliche Begründung des Christenthums ist eine heimtückische Unterwühlung! — Strauß freilich persönlich mußte büßen, aber indem man auf ihn schlug, meinte man die gesammte Hegelsche Philosophie, von der man gleichzeitig durch Heine, bald darauf durch Ruge und die Hallischen Jahrbücher die seltsamsten Dinge erfuhr.

Das war der eine Grund der Erregung; nicht minder aber reizte dazu das Positive, welches Strauß zu bieten schien.

„Ich blickte mich in den heiligen Erzählungen der alten Religionen um, die heute Niemand mehr weder mit Herodot übernatürlich faßt, noch mit Euhemerus natürlich erklärt: sondern man faßt sie als Sagen, die sich aus der frommen Phantasie der Völker und ihrer Dichter heraus ohne Arg und Absicht so gebildet haben. Als Erzeugnisse der absichtslos dichtenden urchristlichen Sage betrachtete ich die evangelischen Wundergeschichten.“

Die Evangelien wurden hervorgebracht nicht durch die Absicht der einzelnen Schriftsteller, sondern durch einen Geist, der sie alle beseelte und sich nur in den Einzelnen je nach ihrer Anlage modificirte.

So durfte Strauß im Nachwort zur ersten Auflage mit voller Ueberzeugung aussprechen, daß durch die Auflösung der Geschichte Jesu in einen Mythus die Wahrheit des Christenthums keineswegs angefochten werden solle. Grade das aber brachte die Theologen gegen ihn in Harnisch: in ihrer Nüchternheit übersetzten sie sich „Mythus" in „Humbug" und waren empört über die Behauptung, die Geschichte der Erlösung sei ein Humbug, und die Erlösung sei dennoch wahr.

Strauß' „Leben Jesu" stand inmitten einer großen deutschen Culturbewegung, welche die historischen Mächte in einer ganz andern Form auffaßte als es früher geschehen war. Herder hatte ausgesprochen, daß alles Große in der Poesie nicht durch die Kraft eines geschulten Dichters gemacht wird, sondern bewußtlos aus der Seele des Volks quillt, in welcher das Göttliche spricht. Schleiermacher hatte die Frömmigkeit von allem überlieferten Inhalt gelöst und sie dennoch als etwas lebendig Schaffendes anerkannt. Hegel hatte das ganze Gebiet der Geschichte vergeistigt, die Thatsachen als gleichgültig gegen den Inhalt der Gedanken herabgesetzt, und die Phänomenologie des Geistes mit der Logik in Parallele gestellt. Die Romantiker hatten den „Traum Gottes" zu Ehren gebracht. Dies ist das Positive im Begriff des Mythus.

Der Mythus, der im bewußtlosen aber naturnothwendigen Schaffen den Inhalt des Volksgemüths bildlich ausdrückt, hat geistig eine viel größere Dignität als selbst die Chronik, von Leuten aus dem Volk aufgezeichnet, die über Glaubwürdigkeit und Unglaubwürdigkeit ihrer eignen Beobachtungen kein geschultes Urtheil haben. Bruno Bauer hatte nicht Unrecht, die „Mythenbildende

Substanz" das letzte Bollwerk zu nennen, hinter welches der „heilige Geist" sich verstecke.

Wenn Wolf die Ilias und Odyssee nicht als das bewußte Kunstwerk eines einzelnen Dichters, sondern als eine Reihe von Rhapsodien darstellte, in welchen sich die heilige Ueberlieferung des Volks ausgesprochen habe, wollte er damit die Herrlichkeit der Ilias und der Odyssee läugnen? oder im gleichen Fall Lachmann den nationalen Werth der Nibelungen? Wenn Niebuhr die Geschichte der römischen Könige in überlieferte Volkslieder auflöste, empfand er darum minder gewaltig die Bedeutung der in jenen Mythen verhüllten Ursprünge für den Weltstaat? Oder Otfried Müller, wenn er in dem plutarchischen Lykurg nur die volksthümliche Personification einer Reihe von Vorgängen sah?

Hier gewann nun durch Vermittelung der Geschichte auch für die Kunst die Mythologie eine ganz neue Bedeutung.

Seit der Renaissance hatten die Kunstlehrer die Nothwendigkeit einer Mythologie für die poetische Darstellung erkannt. Damals wußte man nur von der griechisch-römischen, und nahm keinen Anstand, sie als Zierrath selbst für specifisch christliche Gedichte zu benutzen, wie Camoëns in seinen „Lusiaden". Daß hinter diesen Spielen dichterischer Einbildungskraft einmal Realität gesteckt, war völlig vergessen. Noch spät genug, 1788, giebt Schiller dieser Auffassung in den „Göttern Griechenlands" Raum.

Dies schöne Gedicht verräth eine völlige Unkenntniß der reichen christlichen Mythologie und Symbolik. Zuerst hatte die Reformation, dann der Rationalismus furchtbar in den christlichen Götter- und Heiligensagen aufgeräumt, alle Bilder waren aus den Kirchen geworfen „und uns blieb nur das entseelte Wort", oder „der heilige Barbar", der „Einsiedler". Auf das Christenthum Rafaels, Dante's, Calderons und Chateaubriands paßten

Schillers Invectiven in keiner Weise: dieses war fast ebenso sagenreich wie die Antike.

Wer in dem nüchternen phantasielosen Rationalismus des 18. Jahrhunderts, wo keine Ueberlieferung im Volk mehr lebte, einer Mythologie bedurfte, mußte sie erfinden. So machte es Klopstock, der Erneuerer der deutschen Poesie. Er hatte in seinen früheren Gedichten ohne Arg die griechischen Götternamen angewandt, die er in einer späteren Periode, nicht aus ästhetischen, sondern aus patriotischen Motiven, mit den nordischen vertauschte. Als er aber den Messias unternahm, war er geschmackvoll genug, zu erkennen, daß für diesen Zweck sich weder die griechischen noch die skandinavischen Götter eigneten. Da er aber eine Mythologie brauchte, so erfand er eine ganze Schaar von Engeln, die namhaft gemacht und charakteristisch behandelt wurden; außerdem ließ er die drei Personen der heiligen Dreieinigkeit sich in mystischen Gesprächen ergehn, die er zum Theil mittheilte.

Das Eigne nun an diesem Unternehmen war, daß er in gutem Glauben vorging: er hielt sich für einen gläubigen Christen, und war es auch in einem gewissen Sinn. Nicht zum Scherz rief er zu Anfang die Muse Zions an, ihn zu inspiriren, wie der heilige Geist die Evangelisten inspirirt hatte; nicht zum Scherz dankte er zum Schluß dem Erlöser für den Beistand, den er ihm bei dem großen Werk geleistet. Es kam ihm nicht blos darauf an, durch das Gedicht dem Christenthum neue Verehrer zu gewinnen, sondern er glaubte, Wahrheit zu geben; er schilderte die Vorgänge, wie sie in seinem Geist sich gestalteten. Aehnlich verfuhr später Lavater, ähnlich Chateaubriand in den „Märtyrern", nur daß bei dem letzteren die bewußte Thätigkeit des Artisten deutlicher hervortritt.

Wenn man im Anfang dem Messias mit naiver Bewunderung entgegen kam, so gab das Gedicht später, als man über die Natur des Dichters tiefere Untersuchungen anstellte, viel zu denken.

Klopstock ist kein Verzückter, er muß also wissen, wie weit bei den Geschichten, die er erzählt, seine Erfindung thätig ist: liegt das nun in der Natur des Dichters überhaupt? hat vielleicht Milton ebenso verfahren? und Dante? und vielleicht selbst Homer?

Hier ergab sich ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen den Dichtern, die innerhalb einer lebendigen Mythologie sich bewegten, und denen, die in einer ausgeleerten Zeit sie erst erfinden mußten. Dante mußte freilich wissen, daß seine Reise in die Unterwelt nur eine Erfindung war, und er drückt dies Bewußtsein deutlich genug aus, indem er Virgil als seinen Führer nennt; aber was er in der Unterwelt sah, war keineswegs freie Erfindung: es waren die Gestalten, die in der gesammten Phantasie des Volks lebten, er sah sie wirklich, wenn er sie zeichnete; wie hätte er daran zweifeln sollen? Und so war für Homer, ja auch für Sophokles und Phidias die Reihe der Götterbilder, die sie schufen, nicht freie Erfindung, sondern die Abbilder dessen, was sie in der Seele vorfanden. Sie sahen nicht nur, sondern sie wußten klar, daß die Substanz, aus der diese Göttergestalten hervorgingen, etwas Höheres war als ihr eingeschränktes Ich; sie *empfingen* diese Bilder, sie fühlten sich als inspirirt.

Nur diejenige Dichtung wird als Weltdichtung fortleben, die von solcher Inspiration ausgeht. Man hat, um die Macht der Mythenbildenden Substanz, die bewußtlos schafft, gegen das Wirken der bewußten Kunst zu erhöhn, selbst die Persönlichkeit des *Homer* angezweifelt, und ihn in eine Reihe von Rhapsoden aufgelöst; wie dem auch sei, der Dichter auch als Einzelner stand mit seinen Gestalten unter dem zwingenden Bann einer Naturgewalt, und diese Naturgewalt war seine Religion.

Eitle und glaubenlose Zeiten lassen die Religion aus Priestertrug hervorgehn. Im Gegentheil war jede Religion ursprünglich Wahrheit, Glaube, schöpferisches Walten des Bewußtlosen In der Geschichte jeder Religion wird man, je näher sie dem Licht der

Geschichte rückt, bewußtes Thun unterscheiden können; aber selbst in derjenigen Religion, die uns historisch am nächsten liegt, in der mohamedanischen: was erfahren wir von den geheimnißvollen Vorgängen der großen Seele, aus der dieses Wunder aufblühte? Der Quell liegt in einer Tiefe, zu welcher kein Senkblei dringt.

Gleichviel ob traditionell oder in der Zeit offenbart, jede Religion hat ihre Mythologie und Symbolik wie ihr mystisches Element. Diese Mythologie, diese Mystik lebt im Verborgenen fort: was davon aufgezeichnet wird, unterliegt zum Theil dem Walten des Zufalls, wenn nicht wie bei Homer oder Dante eine schöpferische Natur von dem Geist der mythenbildenden Kraft ergriffen wird. Wie ledern und pedantisch sind zum Theil die Sammler, denen wir die Kenntniß von den griechischen oder den deutschen Mythen verdanken! Bis denn endlich ein Mann von der schöpferischen Receptivität eines Jakob Grimm auftritt, und die zerpflückten und unbedeutenden Aufzeichnungen zu einem lebensvollen farbenreichen Gemälde verbindet. Aus diesem reichen Gebilde empfangen wir dann eine Vorstellung von der Volksseele, aus der es hervorgegangen ist, und bald wird für uns das Kriterium alles Echten die nahe Verbindung, in der das Bild mit der Volksseele noch steht. Die symbolische Auflösung der ursprünglichen Götterbilder in Speculationen, wie sie Creuzer für das griechische Heidenthum versuchte, hat dann in Zeiten abgeschwächter Schöpferkraft auch bei offenbarten Religionen ihre Berechtigung.

Der Begriff des Mythus hat also zwei Seiten: es ist eine Herabsetzung des Christenthums, wenn man die Evangelien wie die heidnischen Mythen behandelt; aber es ist zugleich eine Erhöhung seines Werths, wenn man mit demselben Ernst wie die Mythen des Heidenthums seine Mythen durchforscht, um Spuren nicht des eignen Geistes sondern des ewigen Geistes, vor dessen Schöpferkraft wir uns beugen, darin zu entdecken.

Es war bei Strauß keineswegs Beschönigung, wenn er den

Werth und die Bedeutung des Christenthums für unabhängig erklärte von der Correctheit seiner ersten Zeugnisse. Was uns davon übrig bleibt, ist sehr incorrect, der heilige Geist hat dem Einzelnen nicht die Feder geführt. Aber sie sind uns unschätzbar, weil wir aus ihnen neben andern reichhaltigeren Zeugnissen Spuren von dem Walten der ungeheuersten Kraft finden, die sich in der Weltgeschichte bethätigt hat. Wie weit das bewußte Wirken der einzelnen Schriftsteller gehen mag, sie schrieben unter dem zwingenden Bann einer höheren Kraft, des christlichen Geistes, und nur was sie bewußtlos von dem Wesen dieser Kraft verrathen, hat für uns ein tieferes historisches Interesse.

Freilich gerathen wir auf diesem Wege noch mehr ins Mystische als bei der Analyse der Volksseele. Die Volksseele ist zwar noch etwas ganz anderes als die Summe aller Seelen im Volk, wie der Volkswille etwas ganz anderes ist als die zusammengezählten Willensmeinungen der Einzelnen im Volk: wenigstens hat man hier für die Seele einen greifbaren Körper. So ist es auch bei den meisten Religionen: die alten heidnischen Religionen waren naive Ausdrücke der Volksempfindung, die offenbarten Religionen Wiedergeburten der Volksempfindung; so Moses, Zoroaster, Buddha, Mahomed. — Aber wo ist der Träger des christlichen Geistes? wo die Substanz, aus welcher die christliche Symbolik, Mythologie und Ethik hervorgegangen ist? Die Beziehung auf das Altjüdische war nur im Kinderkleid, bei weitem weniger wichtig als die Beziehung des Islam auf das Judenthum, mit dem er im Grund dieselbe Quelle hat.

Strauß war mit seinem Mythus in das Mystische gerathen, während eigentlich seiner Natur alles Mystische fremd war. Die Angriffe seiner Gegner von der rechten und linken Seite, die nüchtern den Begriff des Mythus auflösten, fanden in seiner Natur eine verwandte Seite.

Der Kampf gegen das Christenthum wurde leidenschaftlicher

von Feuerbach (1839) aufgenommen. Er ging von dem Hegelschen Satz aus: Religion verhält sich zur Philosophie wie Vorstellung zum Begriff; aber, setzte er hinzu, durch Umwandlung des Begriffs in eine Vorstellung wird der Begriff verkehrt, er wird zum Unsinn. Diese Ansicht entwickelte er ausführlich im „Wesen des Christenthums" 1841: um die Sache wieder in die Richte zu bringen, sollte die Vorstellung (die Religion) durch den Begriff aufgelöst und vernichtet werden; die „Gattung" sollte an die Stelle Gottes treten.

In der „christlichen Glaubenslehre in ihrer geschichtlichen Entwickelung und im Kampf mit der modernen Wissenschaft" 1840 faßte Strauß ein Dogma nach dem andern ins Auge, er verfolgt die Vorstellungen, die sich die Menschen im Lauf der christlichen Entwickelung davon gemacht, regelmäßig von den Zeiten des Neuen Testaments bis zur Hegel'schen Philosophie: man hat die Dogmen so lange vergeistigt, bis nichts übrig blieb als Begriffe. Die Versuche der Philosophie, die Lehren der Religion vor der Vernunft zu rechtfertigen, waren ein fortwährender geheimer Kampf gegen die Religion, da jeder Schritt zur weitern Begründung eines Dogma den Inhalt desselben schmälerte, bis zuletzt den Philosophen das Christenthum unter den Händen entschwunden war.

Zudem wurde er durch die leidenschaftlichen Angriffe gereizt, und so ging er in scheinbarer Consequenz aus dem Mystischen immer mehr ins Nüchtern-Kritische über; immer widerlicher wurden ihm die Vermittler, die brennende Gegensätze auszugleichen suchten, und wenn er am Wort „Mythus" fest hielt, so ließ er die Sache im wesentlichen fallen. In der Tübinger Schule wurde mit großem Scharfsinn die Partei der Judenchristen und Heidenchristen verfolgt, man suchte bei jeder Aeußerung der Evangelien aufzuspüren, welche dogmatische Absicht der einen oder der andern Partei hier zu Grunde lag. So verwandelte sich das neue Testa-

ment in eine Reihe von Tendenzschriften, die zum Theil gegen einander gerichtet waren.

„Ich bin widerlegt! Es ist mir nachgewiesen, daß ein großer Theil dieser Erzählungen gar sehr ersichtlich zu bestimmten und bewußten Parteizwecken erdichtet ist — Gut; wer kann dagegen etwas haben? Ich gewiß nicht .... Ich würde es nur, wenn es mir in der ganzen Sache um meine Meinung und meinen Namen zu thun gewesen wäre; es war mir vielmehr darum zu thun, Luft zu schaffen für die freie Bewegung des Geistes durch Wegräumung des alten Gemäuers, das ihn hier beengte. Je gründlicher dieses weggeschafft, je unwiederherstellbarer es in die Luft gesprengt wird, desto lieber muß es mir sein."

Er giebt also das Positive seines ursprünglichen Versuchs völlig auf.

„Wozu die Winkelzüge? Wozu die Heuchelei vor Andern und vor sich selbst? Warum nicht offen mit der Sprache herausgehn? Warum nicht bekennen, daß man in den biblischen Geschichten nur noch Dichtung und Wahrheit, in den kirchlichen Dogmen nur noch bedeutsame Symbole anerkennen kann, daß man aber dem sittlichen Gehalt des Christenthums .... mit unveränderter Verehrung zugethan bleibt?

„Doch ob wir uns dann noch Christen heißen dürfen? Ich weiß es nicht; aber kommt es denn auf den Namen an?"

„Ist es doch unter allen nur einigermaßen Gebildeten und Denkenden längst ein offenes Geheimniß, daß keiner mehr an das kirchliche Dogma glaubt. Zu glauben glaubt, das räume ich ein; aber wirklich glaubt, das läugne ich." — Der Ausdruck, zuerst von Coleridge angewandt, spricht ein voreiliges Urtheil aus.

Glaube drückt zweierlei aus: eine Kraft und eine Schwäche. — Wenn Luther gleich Jakob im heißen Gebet mit Gott ringt, ihn nöthigt ihm Rede zu stehn, und als das Resultat dieses harten und qualvollen Kampfs die feste Zuversicht mit sich nimmt, die

ihn unerbittlich macht gegen das Mitleid, unerschrocken gegen die Drohungen der Fürsten und gegen die Anfechtungen des Teufels, und ihn zu der welthistorischen Rolle befähigt, die er wirklich durchgeführt hat, so ist das eine Kraft des Glaubens. Wenn J. J. Moser in gleicher Weise Gott zwingt, das Weltgericht zu anticipiren und ihm die Begnadigung für seine Sünden im Voraus zu ertheilen, um dann mit sich selbst im Reinen zu sein, so ist auch das, wenn auch nur im geringeren Maße, Kraft des Glaubens. Ja wenn Lavater, der den Glauben selbst nicht hat, doch so fest daran glaubt, durch den Glauben Gott zwingen zu können, und nun unablässig nach dem Glauben sucht, so ist auch da noch eine gewisse Spur von Kraft. Diesen Glauben meinte Luther, wenn er lehrte: der Glaube macht selig, nicht die Werke. Fasten, Almosen geben, und die sonstigen guten Werke, sind nützlich, aber die Seligkeit können sie nicht geben; die Seligkeit wird nicht geschenkt, nicht erkauft, sie muß im harten Kampf mit Gott erworben werden; und diese Willenskraft, durch welche wir Gott bezwingen, heißt der Glaube.

So dachte Luther. Anders faßten seine nächsten Nachfolger den Glauben auf. Glauben heißt im gemeinen Leben, etwas für wahr halten was man nicht weiß, und der Glaube, durch den diese Lutheraner von der stricten Observanz selig zu werden hofften, bestand darin, daß sie alle Sprüche der Bibel und alle Punkte des Katechismus für wahr erklärten und Jeden verdammten, der sie anfocht. Sich selbst legten sie als Glaubenspflicht auf, nicht gegen den Katechismus zu raisonniren, sondern alle Punkte desselben so oft und so laut als möglich zu wiederholen; ihren Schafen legten sie die Pflicht auf, nicht gegen ihre Hirten zu raisonniren. Das war nun freilich ein bequemerer Weg, selig zu werden, als der Weg Luthers; denn zu dieser Art von Glauben gehört keine andre Kraft als die, seinem Verstand für einige Zeit Schweigen aufzulegen. Für einige Zeit: denn man glaubt doch

nicht fortwährend, man hat noch andre Dinge zu thun, das Feld zu bestellen, den Lauf der Sterne zu berechnen, und was es sonst sei. Nur für die Zeiten, wo man sich mit dem Glauben beschäftigt, wird dem Verstand Schweigen auferlegt. Dieser Glaube wird also desto leichter, je unkräftiger der Wille ist.

Glaube ist die Kraft einer dämonischen Natur, Glaube ist die Schwäche einer unfreien Seele; — welche von diesen spricht Strauß unserm Zeitalter ab? — In Bezug auf die erste könnte er Recht haben; eine dämonische Natur sucht sich in unsrer Zeit andre Glaubensformen, wie Napoleon, der an seinen Stern glaubte. Meint er aber das zweite, so dürfte er irren. Die Masse ist zu allen Zeiten unfrei; gewöhnt sie einige Jahre hindurch, etwas nachzusprechen, so glaubt sie zu glauben, d. h. sie glaubt wirklich. Denn bei der Kraft des Glaubens ist darin ein Unterschied, bei der Schwäche des Glaubens aber keiner. Und daß die sogenannten Gebildeten, Theologen und Laien, nicht etwa von der Masse auszuschließen sind, und daß auch diese Art von schwächlichem Glauben durch Friction zum Fanatismus gesteigert werden kann, — wie lange ist es denn her, daß wir Tische gerückt haben? — Dieser Glaube ist Folge des Skepticismus, der sich noch etwas damit weiß, daß er nichts weiß — Ein Gebildeter des 16. Jahrhunderts hat, wenn er sich seinen „Glauben" hersagte, wohl auch entweder gar nichts dabei gedacht oder sich, so gut es gehn wollte, die Artikel in seine Gedanken übersetzt, grade wie es heute geschieht. Gar nichts dabei zu denken, das fällt uns noch heute nicht schwer, für Formeln, die Artikel unsern Gedanken zu assimiliren, ist auch gesorgt und — denn wir gehn noch weiter — selbst bei kräftigern Naturen treibt die Reaction gegen das Halbe und Oberflächliche heute wie zu aller Zeit zur Paradoxie des Gegentheils. Warum sollen wir Vilmar und seine Schule, denen doch auch eine gewisse Bildung nicht abzusprechen ist, ohne Grund als Heuchler bezeichnen? Sie ärgern sich über das „Aufkläricht",

welches nicht einmal an einen Teufel glaubt; und grade deshalb, weil das oberflächliche „Ausklärich t" über den Teufel raisonnirt, grade deshalb glauben wir an den Teufel mehr als an alles andre, und wenn wir ihn auch nicht sehn, so wissen wir doch so viel, daß jeder ein Teufelsbraten ist, der nicht an ihn glaubt! — Das Menschenherz hat seine wunderlichen, geheimnißvollen Falten! wir rechnen in der Regel besser, wenn wir bewußte Heuchelei so viel wie möglich aus dem Spiel lassen.

Der Hauptfehler in Strauß' Analyse des Christenthums liegt doch wohl in einem historischen Irrthum

Wo ist der springende Punkt, durch welchen das Christenthum in die Weltgeschichte eintritt?

Für Strauß war es der Moment, in welchem ein Theil des jüdischen Volks von dem Glauben durchdrungen wurde, der von den Propheten verheißene Messias sei gekommen. Dieser Glaube hat sie getäuscht.

Der Christus der Evangelien war nicht der von den Propheten, den Vertretern des jüdischen Nationalgefühls verkündete Messias; die Heldenthaten, welche die Propheten zu Gunsten ihres Volks vom Messias voraussagten, sind nicht erfolgt; der rechtgläubige Jude hat heute noch ebenso viel Recht, den Messias zu erwarten, als vor 1800 Jahren. — Für diesen historischen Augenpunkt ist der „christliche Geist", der die Evangelien hervorbrachte, nichts andres als der Geist der altjüdischen Ueberlieferung, der auf den Punkt ankam, daß die alten Prophezeiungen für ihn Realität wurden. Das Bild des Messias in den Evangelien entspricht darum in allen Einzelheiten den Beschreibungen der Propheten, weil es nach denselben gemodelt ist.

Darauf wurde Strauß durch die Tübinger wie durch die Radicalen immer weiter hingedrängt: auch die nächste Geschichte des Christenthums sei von orthodoxen (petrinischen) und liberalen (paulinischen) Dogmatikern je nach ihrer Tendenz bald nach der

einen bald nach der andern Seite umgedichtet. So trat statt des Mythus die absichtliche Erfindung immer breiter hervor, und statt den historischen Christus in der erscheinenden Kirche zu verfolgen, legte Strauß das Secirmesser immer von neuem an die christlichen Ursprünge, bis alles Unbewußte und Mystische ihm unter den Händen entschwand. Eben deshalb wurde seine Auffassung des Christenthums immer unhistorischer.

Strauß erinnert mit der ganzen Anlage seiner historischen Construction an Niebuhr, dessen Bedeutung dadurch nicht beeinträchtigt wird, daß man vieles von seinen Resultaten aufgegeben hat, zum Theil das, worauf er den größten Werth legt, z. B. die historischen Volkslieder. Neuerdings hat man einen kühnen Griff gethan, man hat die ersten mythischen Jahrhunderte einfach weggelassen und auf die Zustände, welche der beglaubigten Geschichte vorangingen, aus den Resultaten geschlossen, die von ihnen zurückgeblieben sind. Auch die Geschichte des Christenthums wird einmal ihren Mommsen finden, der sie einfach mit dem zweiten Jahrhundert beginnt.

Im Grunde ist das von Herder, Kant, Johannes Müller, Schelling, Hegel schon geschehn. In der That war der springende Punkt, mit welchem das Christenthum in die Weltgeschichte eintrat, der Moment, in welchem ein Theil der in der antik-heidnischen Bildung aufgewachsenen, im römischen Reich zusammengepreßten Menschheit zu dem Glauben kam, der von ihrer geistigen Verzweiflung postulirte Heiland sei gekommen.

Dieser von den Heiden erwartete Heiland ist aber wirklich gekommen. Der Glaube, die Gesinnung der Welt hat sich umgewandelt, der neue Glaube ist die bewegende Triebkraft der Geschichte geworden. In diesem Sinn hat das Christenthum den Beweis des Geistes und der Kraft durch seine Geschichte geführt.

„Der Abgang der Augenzeugen", sagt Lessing, „wird uns reichlich durch etwas ersetzt, was die Augenzeugen nicht haben konnten.

Sie hatten nur den Grund vor sich, auf dem sie in Ueberzeugung seiner Sicherheit ein großes Gebäude aufzuführen wagten; wir haben dies große Gebäude selbst aufgeführt vor uns. Daß der Grund gut ist, weiß ich nunmehr, da das Haus so lange steht, überzeugender, als die es wissen konnten, die ihn legen sahn."

„Ich lobe mir, was über der Erde steht, und nicht was unter der Erde verborgen liegt! Vergieb mir, lieber Baumeister, daß ich von diesem nichts weiter wissen mag, als daß es gut und fest sein muß. Denn es trägt, und trägt so lange ... An der Schönheit des Tempels über der Erde will ich meine Betrachtungen weiden, in dieser will ich dich preisen, lieber Baumeister! Preisen, auch wenn es möglich wäre, daß die ganze schöne Masse gar keinen Grund hätte, oder doch nur auf Seifenblasen ruhte."

Ein Gebäude, welches auf lauter Seifenblasen ruhte, würde einstürzen. Wenn das Christenthum auf dem Mythus ruht, ist der Mythus keine Seifenblase. Die Geschichte Christi, wie Novalis ganz richtig sagt, ist so gewiß ein Gedicht wie eine Geschichte.

Nach der Zertrümmerung der alten Volksindividualitäten und der von ihnen abhängigen Götterbildungen sehen wir, wie in concentrischen Strahlen alle Ahnung und Sehnsucht der alten Welt sich auf einen Punkt richtet, in welchem der bisher angenommene Inhalt des Lebens in einen Schein aufgelöst und der Gegensatz desselben geheiligt und vergöttlicht werden soll.

Dann kommt eine Zeit, wo diese Sehnsucht Glaube geworden ist, wo dieser Glaube die Welt regiert. Zwischen diese beiden Perioden fällt das wirkliche Wunder des Christenthums. Die Wunder, welche das neue Testament erzählt, die Heilung von Lahmen u. s. w., sind unerheblich für die Erlösung der Welt; aber ein Wunder ist das entscheidende: das Wort ward Fleisch und wohnete unter uns.

Das geschieht im geringeren Grad mit jedem Neuen in der Geschichte. Die Zeit muß reif sein es zu empfangen, aber sie

bringt es nicht hervor: dann tritt es ein, und siegt durch den Beweis des Geistes und der Kraft.

Die nähere Untersuchung der Frage, wie weit man dem Wunder, das vollständig aufzulösen ebenso unmöglich ist, wie es unmöglich ist, die Genialität einer großen Menschenseele völlig aufzulösen, näher kommen könne, ist interessant, aber nicht durchschlagend für das eigentliche Verständniß der Geschichte. Das auseinanderfallende Alterthum konnte einen Glauben nicht hervorbringen, das Judenthum war immer stark an Glauben, aber dieser Glaube hatte keine Frucht für die Menschheit. Die electrische Berührung zwischen diesen beiden ist das Wunder des Christenthums.

Der historische Christus ist nicht der Christus der Evangelien. Wenn wir ihn aus den Evangelien kennen lernen wollen, ohne dabei die Reminiscenzen unsres Katechismus ins Spiel zu bringen, so werden wir kein deutliches Bild empfangen. Die Belege für seine Göttlichkeit sind fast durchweg für die jüdischen Messiasgläubigen berechnet. Die Geschlechtsregister, die nicht einmal übereinstimmen, sind uns gleichgiltig; und was die Wunder betrifft, so würden sie, auch ihre absolute Richtigkeit vorausgesetzt, doch lange nicht ausreichen, uns den Weltheiland zu malen. Kranke zu heilen, eine hungrige Menge mit wenig Material zu speisen, selbst Todte zu erwecken — das ist alles zwar sehr viel, aber ein Unbefangener kann sich keine Vorstellung machen, wie dadurch die Welt erlöst werden soll. Noch immer leiden viele Menschen Hunger, noch immer sterben sie, — auch Lazarus scheint später wieder gestorben zu sein.

Der historische Christus hat aber viel größere Wunder gethan, viel mehr zur Erlösung des Menschengeschlechts geschaffen, als wir aus diesen alten Büchern lesen. Der historische Christus hat die gemeine Lebensgier des alten römischen Reichs, das als Weltreich allen Geist niederdrückte, ausgerottet und den Menschen in die Tiefen des Schmerzes eingeführt. Der historische Christus

hat, als im Lauf der Zeiten eine neue Barbarei und Anarchie die Welt bedrohte, eine starke gewaltige Seele erweckt, die zur Bändigung der germanischen Barbaren jenes wunderbare Gebäude der Hierarchie aufrichtete, das im scheinbaren Widerspruch mit allen Gefühlen der menschlichen Natur dennoch nothwendig war, die Cultur der Menschheit zu retten. Der historische Christus hat endlich, als die Zeit gekommen war, eine ebenso starke Seele erweckt, die dies überflüssig gewordene Band wieder sprengte und dem reif gewordenen Gemüth die Freiheit erkämpfte. Bonifacius, Gregor der Siebente, Luther sind ganz andre Zeugen für den historischen, für den lebendigen Christus, als Marcus und Lucas. Und nicht blos in diesen Gewaltigen hat sich Christus offenbart: ebenso vollgiltige Zeugen für ihn sind der h. Augustin, Thomas a Kempis, Pascal, Shakespeare, Calderon, Racine, Camoëns, Rafael, Murillo, unzählige Andre; die christliche Mythologie hat ihnen nicht blos den Stoff und das Bild gegeben, sondern den Geist.

Dieser christliche Geist, der scharf dem antik-heidnischen widerspricht, hat sich von Stufe zu Stufe fortgepflanzt über alle tiefern Denker und Dichter, die ihre Gedanken und Empfindungen in den christlichen Symbolen und Bildern figurirten und in ihrer innersten Existenz Christen blieben, ohne es zu wissen.

Strauß billigt die Orthodoxen, daß sie bei Gelegenheit des Schillerfestes unsrer ganzen classischen Literatur als einer heidnischen den Krieg erklärten. Auch diese Ansicht verträgt eine nähere Prüfung nicht.

Allerdings hätten Lessing und Goethe ebensowenig die Augsburgische Confession unterschrieben als unsre Glaubensphilosophen, die Hamann, Lavater, Jacobi, Claudius u. s. w.: auch unter diesen war kein einziger, der sich in dem Sinn, wie Goeze es verlangte, einen Christen hätte nennen mögen. Aber es ist eine übergroße Höflichkeit gegen Leute wie Goeze, die darum als ganze Menschen

erscheinen, weil sie durch und durch einfältig sind, von ihnen den Begriff des Christenthums bestimmen zu lassen. Ueber diese Leute täuscht sich Strauß ebenso wie Lessing, der auch im Anfang mit Goeze ganz gut auskommen zu können hoffte, und ihm sogar wegen seiner Consequenz Complimente machte, aber bald seine Illusion einsah.

Als Lessing den „Berengarius" schrieb, war er bereits ein reifer Mann, und in seinen heftigsten Streitigkeiten gegen die Rationalisten und Orthodoxen hat er niemals den Boden der positiven Religion verlassen. Ich will auf die „Erziehung des Menschengeschlechts" kein zu großes Gewicht legen: es war nicht ein wissenschaftlicher Abschluß sondern ein Gleichniß; aber dies Gleichniß drückte seine Weltanschauung ziemlich correct aus. Er hielt das Christenthum nicht für das letzte Wort, das Gott gesprochen habe, er hoffte noch auf eine neue tiefere Enthüllung, aber vorläufig war es für ihn in der That das letzte Wort, und seine Mahnung, unreines Wasser nicht eher auszugießen, bis man reines habe, war vollkommen ernst gemeint. Er unterschied zwischen exoterischem und esoterischem Christenthum, und daß er dem letzteren angehöre, darüber hatte er keinen Zweifel: er war Christ ungefähr wie er Freimaurer war.

Aus Goethes Schriften kann man eine ganze Blumenlese von Aussprüchen über das Christenthum zusammenstellen, an deren Härte kaum Voltaire hinan reicht, aber ebenso eine Blumenlese von anerkennenden ehrfurchtsvollen Worten. Seine Stimmung wechselte, je nachdem ihm die neuste Verzerrung der Kirche oder der tief innerliche Grund der Religion im Herzen der Menschheit entgegentrat: welche Stimmung bei ihm die bleibende, welche die vorübergehende war, kann durch einfaches Zusammenzählen nicht ausgemacht werden.

Heinrich Heine hat über Goethe ein sehr schönes Wort gesprochen. Er berichtet, daß man ihn in Deutschland den großen

Heiden nennt: „doch ist dieser Name", fügt er hinzu, „nicht ganz passend. Seine starke Heidennatur bekundet sich in dem klaren scharfen Auffassen aller Erscheinungen, aller Farben und Gestalten; aber das Christenthum hat ihn zu gleicher Zeit mit einem tiefern Verständniß begabt. Trotz seines sträubenden Widerwillens hat das Christenthum ihn eingeweiht in die Geheimnisse der Geisterwelt, er hat vom Blut Christi genossen, und dadurch verstand er die verborgensten Stimmen der Natur, gleich Siegfried dem Nibelungen, der plötzlich die Sprache der Vögel verstand, als ein Tropfen Blut des erschlagenen Drachen seine Lippen benetzte."

Wenn man aufmerksam den Bericht aus der pädagogischen Provinz in den „Wanderjahren" ansieht, so ist es unbegreiflich, wie man, um Goethe's Verhältniß zum Christenthum zu bezeichnen, immer auf die abfälligen Aeußerungen aus seiner frühern Zeit zurück greift. Es war wahrhaftig nicht Altersschwäche, aus der jene Aeußerungen hervorgingen, und es war Goethe heiliger Ernst damit. Das wichtigste Geschäft ist nach ihm, dem Menschen Ehrfurcht einzuflößen, Ehrfurcht vor dem was über ihm, was unter ihm, was um ihn existirt; Ehrfurcht vor den Sternen, vor den Gräbern und vor der Gattung. In dieser dreifachen Religion nun, die sich bildlich in der Dreieinigkeit ausspricht, nimmt das eigentliche Christenthum den entscheidenden Platz ein: es erweckt in uns Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, es eröffnet das Heiligthum des Schmerzes.

Für Goethe war freilich das Christenthum nicht die einzige Offenbarung des Göttlichen; er erkannte neben ihm eine Reihe von Offenbarungen an, darunter nicht in letzter Linie den Spinoza: aber für ihn war wie für Lessing der gegenwärtigen Menschenbildung das Christenthum die nächste Offenbarung.

In der Vorrede zum „Westöstlichen Divan", in der Maske eines aufgeklärten Mahomedaners, sagt er: „Selbst eine reine Vielgötterei, wie die der Griechen und Römer, mußte doch zuletzt

auf falschem Weg ihre Bekenner und sich selbst verlieren. Dagegen gebührt der christlichen das höchste Lob, deren reiner, edler Ursprung sich immerfort dadurch bethätigt, daß nach den größten Verirrungen, in welche sie der dunkle Mensch hineinzog, ehe man sich's versieht, sie sich in ihrer ersten lieblichen Eigenthümlichkeit als Mission, als Hausgenossen- und Brüderschaft zu Erquickung des sittlichen Menschenbedürfnisses immer wieder hervorthut."

Die Sceptiker des vorigen Jahrhunderts leiteten die Religion aus der Furcht her: diesen Grund läßt Goethe in keiner Weise gelten. Es ist vielmehr das innere Liebesgefühl und das Bedürfniß der Verehrung, das zur Religion leitet. Dies Gefühl, dies Bedürfniß wirft sich auf die Erscheinungen, aber die Endlichkeit derselben läßt sich nicht verhüllen, sie stillen nicht den brennenden Durst nach dem Göttlichen.

In der Zeit seines blühenden Spinozismus hat Goethe einen wunderbar schönen Aufsatz über die Natur geschrieben, der er seine ganze Liebe ausströmen möchte. Diese Ideen sind nachher in Schleiermacher, Schelling übergegangen, und es war Sitte geworden, dem „Universum" seine Begeisterung zu widmen.

In einem seiner geistreich spaßhaften Briefe bemerkt Fr. Schlegel gegen Schleiermacher: er habe zwar auch Momente, wo er „in das Universum knollig verliebt, ja völlig vernarrt sei", aber das wolle denn doch nicht ausreichen. In der That, wenn man das Universum genauer ansieht, löst es sich doch bei aller Achtung vor dem ewigen Gesetz in Erscheinungen auf, die einander verschlingen und vertilgen, und bei aller Farbenpracht geht ein tiefer Schmerz durch das Leben. „Welch Schauspiel, aber ach ein Schauspiel nur!" ruft Faust; „wo fass' ich dich, unendliche Natur!" und in jener schönen Apotheose der Natur bemüht sich der Dichter zwar, den eigentlichen Gegenstand seiner Verehrung zu verstecken, aber hinter all den tausend Erscheinungen, die er aufzählt, verborgen lauscht schelmisch die Göttin, der er seine Nei-

gung schenkt. „Sie liebt sich selber und haftet ewig mit Augen und Herzen ohne Zahl an sich selbst.“ Aber es ist nur ein Spiel, wer sich an ihren Busen werfen will, den muß sie mit zwei Menschenaugen verständlich anblicken. Gott oder Göttin, es ist einerlei! denn „unfühlend ist die Natur“, „nur allein der Mensch vermag das Unmögliche“, und „wir verehren die Unsterblichen, als wären sie Menschen“. Wie sorgfältig das höhere Wesen sich verstecken mag, wir können es uns nur vorstellen als den Sohn des Menschen. Prometheus trotzt ihm, aber Ganymed, wenn auch alle Blumen der Natur sich an sein Herz drängen, hört einen Ruf, dem er aufwärts entgegen strebt.

Das Alles sind nicht Glaubenssätze, es sind Phänomene eines stark fühlenden Herzens, die in jedem Herzen etwas Entsprechendes finden. Es ist die Sehnsucht, der die Religionen entgegen kommen, die der Offenbarung harrt, denn sie selber hat keine schöpferische Kraft. „Wer darf ihn nennen, und wer bekennen: ich glaub ihn! wer empfinden und sich unterwinden, zu sagen: ich glaub' ihn nicht!“ Goeze würde dieses Credo als höchst incorrect durchstreichen, aber aus ihm weht der christliche Geist, den die Heiden nicht kannten.

Es ist nicht so einfach, den tiefen Menschen zu katechisiren: bist du ein Christ oder bist du keiner? glaubst du an Gott oder glaubst du nicht? Dem guten Gretchen ist es nachzusehn, aber wer in der Schule der deutschen Speculation gebildet ist, sollte vorsichtiger sein in der Fragestellung.

Die Illusion, die mit Nothwendigkeit aus dem Gemüth hervorgeht, hört auf Illusion zu sein. Und um hier ein dreistes, fast freches Wort anzuwenden: „Sogar dies Wort hat nicht gelogen: wen Gott betrügt, der ist wohl betrogen.“

„Das Leben, so gemein es aussieht, so leicht es sich mit dem Gewöhnlichen, dem Alltäglichen zu begnügen scheint, hegt und pflegt doch immer gewisse Forderungen im Stillen, und sieht sich nach

Mitteln um, sie zu befriedigen.“ Nur in diesem Sinn setzt Goethe hinzu: „der Aberglaube gehört zum Wesen des Menschen; er ist die Poesie des Lebens“, und weiterhin: „Alles was unsern Geist befreit, ohne uns die Herrschaft über uns selbst zu geben, ist verderblich.“ „Frömmigkeit ist ein Mittel, um durch die reinste Gemüthsruhe zur höchsten Cultur zu gelangen.“

Es geht ein so gewaltiger Zug durch Goethe's Leben, Denken und Empfinden, daß man leicht zu der Ansicht verführt wird, das Alles käme lediglich aus ihm selber heraus: aber auch dieser Große stand unter dem zwingenden Bann des Zeitlebens.

Ein religiöses Bedürfniß hat Goethe immer gefühlt, der Dichter des Werther und des Faust nicht minder als der Verfasser der Wanderjahre. Aber wo er die Religion zu suchen habe, das hing von Verhältnissen ab, über die seine Natur nicht Herr war.

Zwischen jenen Jugendschriften und den „Wanderjahren“ liegen die Freiheitskriege. Der Dichter, in dessen Blut die Begeisterung jener Zeit am lautesten klopfte, E. M. Arndt gab auf die Frage: wer ist ein Mann? zunächst die Antwort: „der beten kann“. Hier ist von keinem Kopfhänger die Rede, von keinem „sehnsuchtsvollen Hungerleider nach dem Unerreichlichen“, von keinem halben Mann, sondern von einem sehr ganzen; und in ihm lebte nur stärker, was das ganze Volk bewegte.

Goethe hatte in der Periode seiner ersten Bildung grade wie Friedrich der Große eine völlig vertrocknete Kirche sich gegenüber, und eine Philosophie, die auf alle Fragen gründlichen Bescheid gab, d. h. die auf alle Fragen mit leeren Redensarten antwortete. Hier blieb der kräftigen Natur nichts übrig, als sich in sich selbst zurück zu ziehn, und zu versuchen, Funken aus dem Stein zu schlagen. Die objectiven Mächte schienen abgelebt, es war eine Zeit des allgemeinen Isolirens.

Nun trieb die Noth wieder zum Zusammenschluß. Im tiefsten Elend griff das deutsche Gemüth nach dem Glauben. Es glaubte

an seine Bestimmung, es glaubte an den Träger derselben. Der Mensch lernte, freudig zu sterben für die Idee, was er in der Periode des seichten Eudämonismus ganz verlernt hatte, und die Todesfreudigkeit raffte sich zum Gebet zusammen. Das Gebet wie der Glaube ist nicht eine Verrichtung, die man nebenbei betreiben könnte, es ist ein großer Act, ein Aufschwung des Willens.

Vergleicht man nun die Zeit Spinozistischer Beschaulichkeit mit der des religiösen Aufschwungs, so wird, gleichviel wie man sonst über diese Sachen denkt, die letztere als die erhebendere erscheinen; man wird sie als ein großes Glück begrüßen, das der Nation widerfuhr. Solche Zeiten kommen aber wieder, und die bisher latente Glaubensfähigkeit tritt mit jugendlicher Kraft neu hervor.

Der Ernst, der in den Freiheitskriegen aufblühte, hat die deutsche Nation nie wieder ganz verlassen. Auch die Gährung, in welche Strauß' „Leben Jesu" fällt, drängte nicht zum alten Eudämonismus zurück, sondern suchte sich einen neuen humanen Glauben zu schaffen. Durch alle Versuche jener Tage klingen Fichte's Ideen durch: man wollte nicht blos recht handeln, sondern sich auch an der Idee des Rechthandelns erbauen.

Nicht die Unbedeutendsten unter den Führern der deutschen Bewegung dachten ganz ernstlich daran, in freien Gemeinden durch gegenseitige Einwirkung das Göttliche zu suchen und zu finden, den Glauben, den die Bildung rechtfertigen sollte.

Aber hier reicht der gute Wille nicht aus. Es ist wohl erlaubt, sich seinen Gott zu wählen, aber ihn hervorzubringen, geht über die Kraft des menschlichen Bewußtseins. Der einzelne Mensch ist mit seinem Glaubensbedürfniß auf das Gegebene angewiesen; er kann ihm Zweifel entgegen bringen, es bekämpfen, aber es nicht ersetzen. Recht nnd gut zu handeln, ist möglich ohne die sichtbare Leitung der Religion, aber wer einer Stütze bedarf für

die Schwankungen seines Gemüths und seines Schicksals, findet sie nur da, wo sie bereits aufgepflanzt ist, und über das Bedürfniß entscheidet nicht blos der Wille.

II.

October 1872.

Strauß hat sich im Lauf seiner Entwicklung immer weiter, von seiner ursprünglichen Idee entfernt. In dem neuen „Leben Jesu“ 1864, diesmal „für das deutsche Volk bearbeitet“, wie die erste Ausgabe für die Theologen läßt er den Begriff des Mythus fast gänzlich fallen. Gleichwohl sagt er sich vom Christenthum nicht völlig los.

„So lange das Christenthum als etwas der Menschheit von Außen her gegebenes, Christus als ein vom Himmel gekommener, seine Kirche als eine Anstalt zur Entsündigung der Menschen durch sein Blut betrachtet wird, ist die Geistesreligion selbst ungeistig, das Christenthum jüdisch gefaßt. Erst wenn erkannt wird, daß im Christenthum die Menschheit nur ihrer selbst tiefer als bis dahin sich bewußt geworden, daß Jesus nur derjenige Mensch ist, in welchem dies tiefere Bewußtsein zuerst als eine sein ganzes Leben und Wesen bestimmende Macht aufgegangen ist, daß Entsündigung eben nur im Eingehn in diese Gesinnung, ihre Aufnahme gleichsam in das eigne Blut zu finden ist: erst dann ist das Christenthum eigentlich wirklich verstanden.“

Er will also das Christenthum vergeistigen, ungefähr wie es Lessing, Kant, Herder und auch Schleiermacher versucht haben. „Es kann aber nicht anders geschehn als dadurch, daß die Grenzlinie erkennbar gemacht wird, welche die bleibenden Bestandtheile des Christenthums von den vergänglichen, die echten Heilswahrheiten von den bloßen Zeitmeinungen scheidet.“

Von dieser Idee ist er in dem neuen Werk: „der alte und

der neue Glaube, ein Bekenntniß" gänzlich zurück gekommen. Noch existirt allerdings eine Mehrheit von Gebildeten, welche auf so etwas ausgeht, er selber aber zählt sich nicht mehr dazu, er tritt vielmehr im Namen einer radicalen Minderheit auf, welche große Stücke auf Consequenz hält und daher die orthodoxe Kirche der rationalistischen vorzieht. „Diese Minderheit bekennt, nicht zu wissen, wozu überhaupt ein Cultus vorerst noch dienen soll." Sie hält auch nichts von den Versuchen, in freien Gemeinden einen neuen Cultus zu gründen. „Wir (auf diese Weise spricht er im Namen der genannten Minderheit) „wir erkennen vielmehr einen Widerspruch darin, einen Verein zu gründen zur Abschaffung eines Vereins. Wenn wir thatsächlich erweisen wollen, daß wir keine Kirche mehr brauchen, dürfen wir nicht ein Ding stiften, das selbst wieder eine Art von Kirche wäre."

„Wir wollen für den Augenblick noch gar keine Aenderung in der Außenwelt. Es fällt uns nicht ein, irgend eine Kirche zerstören zu wollen, da wir wissen, daß für Unzählige eine Kirche noch Bedürfniß ist. Für eine Neubildung aber scheint uns die Zeit noch nicht gekommen. Nur an den alten Gebilden bessern und flicken wollen wir gleichfalls nicht, weil wir darin eine Hemmung des Umbildungsprocesses erkennen."

Strauß hält es für das Zweckmäßigste, daß „wir" unsre Ueberzeugung offen bekennen; „Also frisch weg gesprochen, heraus mit der Farbe!"

Strauß untersucht zunächst, ob „wir" noch Christen sind. Er nimmt sämmtliche Artikel des Glaubensbekenntnisses durch und findet, daß „wir" keinem derselben mehr beipflichten können: „wir" sind also keine Christen mehr. Dann ob „wir" überhaupt noch eine Religion haben? — „Ja, und nein". Fordert der Begriff der Religion das Bekenntniß des Deismus, so haben „wir" keine Religion; gilt aber der Spruch Goethes: „wer Wissenschaft und

Kunst besitzt, der hat auch Religion", so haben „wir" Religion; „Wir" haben Wissenschaft und Kunst, „wir" erfreuen uns an den großen Geisteswerken unsrer Denker und Dichter, „wir" sind namentlich vermittelst des Darwinismus beglückt durch die Einsicht in den natürlichen Zusammenhang der Dinge, bei dem „wir" uns völlig beruhigen können. „Wir" haben das Bedürfniß und die Fähigkeit, unser Leben vernünftig und sittlich einzurichten. Auf diesen Punkt geht Strauß näher ein, und spricht sich vollkommen national-liberal aus, im schroffsten Gegensatz gegen den Radicalismus.

Das ganze Buch macht den Eindruck, von einem ernsthaften, wahrheitsliebenden, gewissenhaften Mann herzurühren, der über den Inhalt seines Bewußtseins reiflich nachgedacht und nun das Resultat seiner Selbstprüfung ohne Menschenfurcht bekennt. Weniger macht es den Eindruck reifer Durchbildung.

Zunächst: was ist sein Zweck? — Strauß hat sein Bekenntniß ausgesprochen, wenn „wir" nun Alle mit einem ähnlichen Bekenntniß nachfolgen, was ist damit gewonnen? — Wie groß unsere Zahl auch sei, „wir" sind eine variabele Masse, „wir" wissen nicht, ob unsere Kinder unsern Glauben theilen werden, „wir" können nicht einmal auf alle Ewigkeit für uns stehn. Die Kirche dagegen ist eine constante Macht, die sich auf eine gegebene Autorität stützt und auf Grundlage derselben die Kinder erzieht: voraussichtlich sind „wir" also gegen sie im Nachtheil.

Was haben „wir" gewonnen durch unsre Erklärung? Leute, die denken wie „wir", hat es zu allen Zeiten gegeben. Liegt es uns blos daran, unsre eigene Freiheit zu wahren, so können wir uns einfach außerhalb der Kirche halten, Niemand treibt uns mehr hinein. Kommt es uns aber darauf an, in unserm Sinn den Glauben unsrer Nation zu leiten, so geben wir grade durch einen solchen Schritt die Waffen aus den Händen.

Und die Gegner sind stärker als es den Anschein hat. Wenn

Strauß heute im preußischen Landtag oder deutschen Reichstag säße, so würden ihn die dichtgedrängten Bänke des Centrums lehren, daß das Christenthum selbst in seiner härtesten Form noch eine ungeheure Macht ist, und wollte er dagegen einwenden, daß bei den Ultramontanen Herrschsucht, Rechthaberei u. s. w. mit bestimmende Motive sind, so ist das zu allen Zeiten so gewesen: als reines Gold, ohne Legirung, hat der Glaube in keiner Menschenbrust existirt, so lange die Welt steht; er wird aber durch die Mischung nicht minder wirksam und wunderkräftig. Das Reich der Kirche hat sich seit 1789, seit 1835 nicht vermindert sondern vermehrt: das ist auch eine von den Realitäten, vor denen man sein Auge nicht verschließen darf.

Der Aufruhr, den seine Schriften unter den Theologen hervorriefen, hatte doch so weit auf Strauß gewirkt, daß er sich als Reformator ansah und sich demgemäß Pflichten setzte. Wenn er in dem neuen Werk seine Ansichten und Meinungen nicht blos über Religion, sondern über Politik, Volkswirthschaft, Physik und schöne Literatur aussprach, so war das eine Pflichterfüllung: nach seinem Gefühl begehrte das Volk, von ihm aufgeklärt zu werden.

Aber zum Reformator gehört Uebergewicht des Willens über das Denken und Empfinden, und davon ist bei Strauß keine Rede: seine Stärke liegt in der Analyse; so oft er in Rhetorik überspringt, thut er seiner Natur Gewalt an und täuscht sich über seine Wirkung. Zugleich beeinträchtigt er damit die Wissenschaftlichkeit seiner Analyse.

Wäre Strauß wissenschaftlich zu Werk gegangen, so hätte er sich die Frage gestellt: was ist der Geist des Christenthums? wie ist er geworden? wie hat er sich entwickelt? durch welche Mittel hat er das Abendland beherrscht? In welcher Weise sind wir von ihm abhängig? In seinem praktischen Eifer aber hält er uns mit drohender Geberde das apostolische Symbolum vor, und

katechisirt uns grade wie es Goeze thun würde. Das heißt nicht, uns wissenschaftlich über das Christenthum ins Reine setzen.

An demselben Mangel leidet das Bild seines „neuen Glaubens". Strauß' Standpunkt ist im Wesentlichen derselbe, den im vorigen Jahrhundert die französischen Philosophen einnahmen, positiv wie negativ.

Daß er seinen Glauben an die Gesetze des Weltalls auf die Hypothese Darwins gründet, ändert an der Sache nichts, auch ohne Kenntniß der Zuchtwahl hatten die französischen Philosophen sich klar gemacht, das Gesetz der Natur sei unveränderlich, und es komme in der Entwicklung des Weltalls keine Hexerei vor. Wenn es also wissenschaftlich feststeht, daß es auf Erden eine Zeit gab, wo keine Organismen existirten, so ergiebt sich mit mathematischer Nothwendigkeit der Schluß, daß in einer veränderten Naturlage nach dem ewig wirkenden Naturgesetz die Entstehung von Organismen ohne Zeugung möglich und wirklich war. Dieser Schluß befremdet in keiner Weise unsern Verstand, sondern nur unsere Erfahrung, die dergleichen nicht kennt. Begreifen können wir eine Fortpflanzung durch Zeugung ebenso wenig als eine Fortpflanzung ohne Zeugung. Für den Verfasser des „Systems der Natur" stand das Weltall ebenso fest, und er konnte sich mit seinem Glauben ebenso sicher darauf stützen, als der Verfasser des „Alten und neuen Glaubens".

Zwar contrastirt scheinbar der deutsche Ernst und die deutsche Ehrlichkeit ziemlich scharf gegen den frivolen Ton, den verschiedene französische Encyclopädisten anschlagen. Aber einmal war dieser Ton keineswegs der allgemeine, und dann, wenn man die Verschiedenheit der französischen Sitte von der deutschen in Rechnung bringt, auf welche doch die Sittlichkeit des einen Volks wie des andern sich aufbaut, so gehn jene Franzosen in dem Bestreben, sich ohne Hilfe einer überirdischen Lehre eine feste Regel des sitt-

lichen Verhaltens zu bilden, so brav und tüchtig zu werden als irgend möglich, ebenso ehrlich zu Werk als der Deutsche.

Nur war dieser Glaube bei den Franzosen zur Leidenschaft gesteigert; sie wollten sich keineswegs blos den Aberglauben vom Halse schaffen, um frei für sich zu leben, sie hielten es für ihren Beruf und ihre Pflicht, ihn auf Erden auszurotten. Ihr Feldgeschrei Ecrasez l'Infame! war durchaus ernst gemeint und führte endlich zur Revolution.

Wenn Strauß zuweilen glaubt, von derselben Leidenschaft erfüllt zu sein, so möchte ich ihm mit seinem eigenen Wort erwiedern: er glaubt es nicht wirklich, sondern er glaubt es nur zu glauben. Sein Eifer ist nicht der des Revolutionairs, der das, was er für richtig hält, mit Feuer und Schwert im Leben durchführen möchte, sondern nur die Verstimmung des Gelehrten, daß seine Collegen aus Schwäche des Verstandes oder des Willens sich incorrect ausdrücken; es ist ein theoretischer Eifer, kein praktischer. Sieht er sich ferner unter seinen Zeitgenossen um, wie weit sie diese Leidenschaft theilen, so wird er das Verhältniß der Gebildeten zum Christenthum gegen das vorige Jahrhundert sehr zum Nachtheil seiner Ueberzeugung verändert finden. Bei den französischen Philosophen war von Duldung keine Rede, sie haßten die Kirche und die ihr zu Grunde liegende Religion. Ein solcher Haß ist auch bei den Gebildeten, die theoretisch Strauß' Standpunkt theilen, sehr selten; Gleichgiltigkeit kommt wohl häufig vor, wie sie zu allen Zeiten der christlichen Kirche vorkam, aber bei weitem überwiegend ist das Bemühn, sich mit der Kirche, deren Verdienste man trotz aller Mißbräuche gelten lassen muß, auf irgend eine freundliche Weise abzufinden.

Wenn also Strauß sie auffordert, endlich einmal ehrlich das letzte Wort zu sprechen und zu erklären, daß sie keine Christen mehr sind, so wird die Mehrzahl diesem Begehren nicht willfahren: nicht aus Verstandesschwäche oder aus Halbheit des Willens, son-

dern weil sie von der historischen Mission der Kirche auch für die Gegenwart eine andre Vorstellung haben als Strauß. Im Durchschnitt sind wir deutschen Protestanten noch ebenso rationalistisch gestimmt wie im vorigen Jahrhundert.

Es sei mir erlaubt, Strauß' Beispiel zu folgen, und im Namen der Majorität, die er als „die Halben" bekämpft, gleichfalls den Pluralis Majestatis anzuwenden.

„Wir" erkennen seinen Anspruch, daß nur der ein Christ sei, der die Beschlüsse der Concilien unterschreibt, nicht an. Hörte Sokrates auf ein Heide zu sein, als er diesen oder jenen Gott nicht anerkannte? Hat es, so lange Griechenland stand, irgend einen Griechen gegeben, der alle Götter anerkannte? Auch Griechenland hatte ein aufgeklärtes Zeitalter. Wie viel Juden glauben noch an den Wiederaufbau des Tempels in Jerusalem — hören sie deshalb auf, Juden zu sein? Tritt der Mohamedaner aus seiner Religion, wenn er ohne Gewissensbisse Wein trinkt?

Dies drückt freilich nur ein historisches Factum aus. Wir sind Christen, nicht Juden, nicht Mohamedaner, nicht Heiden, weil wir in den Gesinnungen und Idealen des Christenthums aufgewachsen sind und von ihnen bedingt werden: nicht blos „wir", Hans oder Kunz, sondern unsre Eltern und Voreltern bis ins tausendste Glied. Das Christenthum steckt uns im Blut.

Aber wir gehn weiter. Wir erkennen die volle, sittliche Gemeinschaft auch mit denjenigen unsrer protestantischen also christlichen Mitbürger an, die eine strengere Ansicht von der christlichen Kirche haben als wir. Wir wollen diese Gemeinschaft nicht aufgeben, sondern sie pflegen und sie möglichst in unserm Sinn zu leiten suchen. Wir fühlen uns freilich, grade wie Strauß und seine Anhänger, unfähig, ein Lehramt in der Kirche auszuüben, weil es unserm Wahrheitssinn widersprechen würde: aber wir fühlen die strenge Verpflichtung, denjenigen, die durch die eigenthümliche Richtung ihres Gemüths dazu befähigt sind, ihre Lage

zu erleichtern; wir fühlen die Verpflichtung, weil sie ein heiliges und nothwendiges Amt ausüben, an dessen Stelle wir nicht treten können. Die Barbarei und Bestialität bedroht uns noch heute wie zu den alten Zeiten, und im Kampf gegen sie hat die protestantische Kirche heute eine ebenso heilige Mission als vor 300 Jahren. In dieser Kirche wird unsre sittliche Gesinnung durch Pietät und Frömmigkeit erzogen. Die Männer, die dies nothwendige Amt auszuüben sich befähigt fühlen, deshalb Halbe oder gar Heuchler zu schelten, ist ungerecht: es ist eine unwissenschaftliche Abstraction, das religiöse Empfinden für etwas Einfaches zu halten, der Begriff enthält vielmehr eine sehr complicirte Reihe von Vorgängen, über die nur das eigne Gewissen urtheilen darf. Wie die angeborene Sehnsucht nach dem Uebersinnlichen sich in die sonstigen Anlagen des Gemüths schickt, wie sie sich in ihnen formt, das ist nicht durch eine einfache algebraische Gleichung zu lösen.

„Das sind äußerliche Motive!" würde Strauß uns sagen. Es sei! die Welt der Pflichten auf dieser an Raum und Zeit gebundenen Erde wird durch äußerliche Bedingungen eingeengt und zum Theil bestimmt. Aber unser Verhältniß zum Christenthum ist auch ein innerliches: die Schule der Ehrfurcht, die Goethe aufrichtet, ist die nothwendige für die edlere Entwicklung der Menschheit; die Ehrfurcht vor den Gräbern wie die Ehrfurcht vor den Sternen.

Wir schmeicheln uns nicht mit der Idee, das Leben dieser Welt fließe im Gleichklang dahin oder solle dahin fließen, wie es eine neuere Philosophie in mißverstandenem Anklang an die Antike gefordert hat: wir fühlen uns als Christen auch darum, weil in dieser Religion zuerst der absolute Werth und die Würde des Opfers verkündet wurde. Zum Wesen der Seele gehört, daß sie sich selbst nicht genügt und auf Erden nichts findet, das ihr völlig genüge: zum Wesen der Seele gehört die Empfindung des Uebersinnlichen.

Strauß führt den alten Kant als Zeugen dafür an, daß die

religiöse Function des Betens mit der freien Manneswürde sich nicht vertrage. Daß Kant als Knabe sehr ernsthaft gebetet habe und zum Gebet erzogen sei, dafür spricht jede Zeile seiner Schriften, und schwerlich wird er durch diese Erinnerung seine Manneswürde beeinträchtigt gefunden haben. Nur der Unmündige betet, aber die Unmündigkeit ist nicht an das Alter gebunden; auch das reife Leben hat Momente der Unmündigkeit, und das sind vielleicht seine höchsten. Aus dem Beten ein stetes Geschäft zu machen, widerstrebt dem Bessern in unsrer Natur, aber auch für den Stärksten kommt eine Zeit, wo er in einer großen Krisis die ganze Macht seines Willens und seines Gewissens zusammenrafft und in die Wagschaale des Ewigen wirft. Wie er sich dabei verhält, ob er kniet oder die Hände faltet, ist gleichviel; in solchem Augenblick steht er dem Unsichtbaren Auge in Auge gegenüber, und je mächtiger seine eigne Persönlichkeit, desto sicherer wird ihm die Persönlichkeit dessen entgegen treten, mit dem er zu Rathe geht. Nicht die Beschaulichkeit führt zu Gott, sondern die der Leidenschaft verwandte Concentration und Erregung des ganzen Wesens.

Wir sind Christen, weil die höchsten Ideale unsrer Seele in dem historischen Boden des Christenthums wurzeln.

Jeder thut zwar das Seinige dazu, sich einen Gott zu schaffen nach seinem Bilde: es liegt in der Natur des Gemüths, das Uebersinnliche, unter dessen Bann es lebt, sich bildlich näher zu bringen. Je reicher die Individualität, die es unternimmt, desto würdiger wird es ausfallen. Rafael ist besser als Rubens, Dante besser als Klopstock: aber jeder hat auf seine Art, als Zeuge des Göttlichen, unsern geistigen Besitz bereichert. Insofern hat auch der neueste wunderlichste dieser Versuche seine Berechtigung, den historischen Christus zu einem französirten Schleiermacher oder Leopold Schefer zu machen, der sich mit schönen Seelen über die Galiläischen Natureindrücke unterhält. Ein Bild zu haben ist uns Bedürfniß, und auch das schwächste drückt wenigstens das individuelle Ideal

aus, durch welches wir uns das Namenlose verständlich machen. Aber wie nur derjenige epische Dichter Weltdichter wird, in welchem die Seele seines Volks sich offenbart, so bringt nur derjenige ein bleibendes religiöses Ideal hervor, in welchem eine höhere substantielle Macht erkennbar sich individualisirt.

Wer im Stande ist, die Wunder des historischen Christus und seine Thaten für die Erlösung des Menschengeschlechts lebendig nachzufühlen, wer die Schwingen des gleichen Geistes in seinem Innern empfindet, wer erkennt, ein Glied des großen Ganzen zu sein, das aus diesen Thaten und Wundern hervorgegangen ist — darf der sich nicht einen Christen nennen? auch wenn das, was er unter „Wunder" versteht, etwas ganz Andres ist, als was sich die Bildungssphäre eines Goeze darunter denkt. Das Christenthum soll nicht blos fortgebildet werden, es ist bereits seit nahe an 2000 Jahren fortwährend fortgebildet. Nur folgt die Fortbildung den Bedürfnissen der Zeit, sie besteht nicht immer in der Erfindung neuer Dogmen; sie strebt vielmehr, den Tempel über der Erde unaufhörlich so zu befestigen, daß ohne Schaden ein Stück des Gerüstes nach dem andern weggenommen werden kann.

Berthold Auerbach.

I.

April 1874.

Man sagt zuweilen von einer Photographie, sie sei nicht ähnlich, obgleich das Licht, welches ohne Mitwirkung des Bewußtseins nach den ewigen Gesetzen der Natur das Gesicht auf die Platte einprägt, nie lügen kann. Aber das Licht faßt nur einen bestimmten Moment, und diesem setzt die Erinnerung einen andern bestimmten Moment entgegen, der sich ihr als besonders charakteristisch eingeprägt hat und mit jenem nicht stimmen will. Es streitet hier Moment gegen Moment, obgleich die Täuschung obwaltet, als habe man im Geist aus der Zusammenfassung verschiedener Momente sich eine bleibende Physiognomie gewissermaßen als mittlere Proportionale abstrahirt.

Keine andre Bewandtniß hat es mit dem Eindruck einer geistigen Physiognomie. Auch dieser erfolgt nicht allmählich, das Bild gestaltet sich vielmehr mit einemmal, und haftet dann ohne daß man es weiß; viele Beobachter sind durchweg abhängig vom ersten Eindruck. Dann aber folgt eine überwältigende That oder auch nur eine mächtige Stimmung, ein einzelner durchschlagender Ausdruck, und man ist erstaunt, in dem innersten Kern des Charakters etwas zu entdecken, von dem man keine Ahnung hatte. Das alte Bild wird verwischt, das neue schiebt sich an seine Stelle. Es ist ein besondrer Glücksfall, wenn das so gewonnene Bild in der

That den Menschen in dem Leben zeigt, wie die Natur es sich gedacht hatte als sie ihn schuf.

Die Betrachtung eines Schriftstellers scheint insofern objectiver sein zu können, als es möglich ist, frühere Eindrücke zu ergänzen und zu berichtigen. Thaten und Stimmungen haften nur in der Erinnerung und werden durch sie umgewandelt, die Werke bleiben und können immer von neuem sachlich geprüft werden.

Aber auch hier ist der vergleichende Verstand nur ein Hülfsmittel: das wirkliche Bild des Schriftstellers in der Seele wird ursprünglich durch einen Moment fixirt, der bei Betrachtung der folgenden nachwirkt. Sich von diesem völlig zu befreien, wird dem Kritiker schwer, und es bleibt immer ein Glücksfall für den Schriftsteller, wenn ihm ein Werk gelingt, das den idealen Kern seines Denkens und Empfindens augenscheinlich bloslegt.

Als einen solchen Glücksfall für Berthold Auerbach glaube ich den „Waldfried" bezeichnen zu dürfen. Das Werk ist nicht sein bedeutendstes, er hat in andern mehr Kraft entwickelt; aber ich wüßte keines, in dem man so viel frische und gesunde Luft athmet, in dem man der Seele des Dichters, ohne daß sie sich vordrängte, so nahe tritt. Man muß sonst bei Auerbach von manchem abstrahiren, und dazu ist man nicht immer aufgelegt: hier nun wird auf die geistige Physiognomie des Autors ein Sonnenblick geworfen, der das Bild, welches man sich früher gemacht, wesentlich umgestaltet.

Mich wenigstens hat der „Waldfried" bestimmt, mein Urtheil über Berthold Auerbach einer ernsten Revision zu unterziehn; ich habe seine sämmtlichen Werke von neuem, ich darf wohl sagen gründlich studirt, und wünsche den Leser mit dem Gesammteindruck bekannt zu machen.

Die Summe seiner literarischen Existenz, der Reichthum an Blumen und Früchten, den er uns geschenkt, hat mir aufs äußerste imponirt. Sein Werth liegt nicht auf rein epischem Gebiet. Er

gehört nicht zu jenen Erzählern von sprudelnder Erfindung, die den Leser fortdauernd unbefangen unterhalten und ihn dadurch gewinnen, er macht es eher dem Leser schwer, theils absichtlich, theils aus einem gewissen Mangel seiner epischen Natur. Wenn er gleichwohl das Publicum in einem größern Umfang gezwungen hat als irgendein andrer unsrer zeitgenössischen Dichter, so liegt das in geistigen Einflüssen, über die sich der Leser selten Rechenschaft gibt.

Fast durchweg stellt man sich Auerbach nur als den Verfasser der Schwarzwälder Dorfgeschichten vor, und wird immer zuerst stutzig, wenn er etwas andres unternimmt. In der That wird die Dorfgeschichte eine seiner vorzüglichsten Leistungen bleiben, aber sie ist weder das Ursprüngliche noch das poetisch Characteristische.

Unter allen Schriftstellern unsrer Vergangenheit hat Auerbach mit keinem eine so ausgesprochene Verwandtschaft als mit Jean Paul. Es versteht sich, daß der Vergleich nicht zuweit ausgedehnt werden darf. Schon ihre äußere Stellung wich sehr von einander ab. Jean Paul wurde gedrückt durch die Nähe von Goethe und Schiller, und seine sittlich-poetische Richtung ging gegen den herrschenden Strom, gegen den Geist und die Form der Antike. Jetzt haben wir keine Goethe und Schiller, und die Richtung Auerbachs ist die herrschende der Zeit.

Jean Paul wird nicht mehr so gewürdigt wie er verdient. Seine Sprache erfordert eine größere Geduld als wir in unsern Dampfzügen auftreiben können; er wird wenig mehr gelesen, und man spricht am liebsten fertigen Urtheilen nach. Das durchschlagende Urtheil war das von Gervinus.

Gervinus hebt mit großem Scharfsinn die Schwächen des Dichters hervor, aber dabei bleibt er stehn: was bei Jean Paul der Kern des Wollens war und wodurch er wirkte, das zu untersuchen hat er sich nicht die Mühe gegeben. Außerdem ist Gervinus

ein Dogmatiker der sogenannten antiken harmonischen Dichtung; er ist so stark Dogmatiker, daß er die Berechtigung der entgegengesetzten Richtung, der Richtung des Contrastes, nicht erst widerlegen zu müssen meint, sondern sie ohne weiteres verwirft. Nun hatte aber Jean Paul ein volles Bewußtsein seiner poetischen Form, ein volles Bewußtsein des Gegensatzes derselben gegen die herrschende Richtung: eine nähere Prüfung seines Princips wäre also angezeigt gewesen.

Seit Jean Pauls Vorgang hat man den Humor wiederholt so philosophisch definirt, daß man immer mehr darüber ins Unklare gerathen ist, grade wie Alfred de Musset's Spießbürger über den Begriff der Romantik.

Einen sehr bedeutenden Fingerzeig finde ich in einer wenig bekannten Stelle des „Westöstlichen Divan".

„Alle Werke Jean Paul's", sagt Goethe, „zeugen von einem umschauenden, unterrichteten und dabei frommen Sinn. Ein so begabter Geist blickt nach eigentlichst orientalischer Weise munter und kühn in seiner Welt umher, erschafft die seltsamsten Bezüge, verknüpft das Unverträgliche, jedoch dergestalt, daß ein geheimer ethischer Faden sich mitschlingt, wodurch das Ganze zu einer gewissen Einheit geleitet wird."

„Wenn aber die Dichter des Orients in einer frischen, einfachen Region wirkten, so mußte Jean Paul in einer ausgebildeten, überbildeten, vertrackten Welt leben und wirken, und ebendaher die seltsamsten Elemente beherrschen, ... er mußte, um in seiner Epoche geistreich zu sein, auf einen durch Kunst, Wissenschaft, Technik, Politik, Kriegs- und Friedensverkehr und Verderb so unendlich verclausulirten, zersplitterten Zustand mannigfaltigst anspielen." — —, „Dem Poeten verzeihen wir die kühnste Metapher wegen eines unerwarteten Reims, und freuen uns, wenn er den Räthselknoten glücklich löst. Der Prosaist dagegen hat die Ellbogen frei, und ist für jede Verwegenheit verantwortlich, die er sich erlaubt."

„Da nun in einer solchen Dichtart das Schickliche vom Unschicklichen abzusondern unmöglich ist, so kommt hier Alles auf das Individuum an, das ein solches Wagstück unternimmt. Ist es ein Mann wie Jean Paul, so befreunden wir uns sogleich; wir fühlen uns in der Nähe des wohldenkenden Mannes behaglich, sein Gesicht theilt sich uns mit; unsre Einbildungskraft erregt er, schmeichelt unsern Schwächen und festigt unsre Stärken. Wir üben unsern eignen Witz, indem wir die wunderlich aufgegebenen Räthsel zu lösen suchen, und freuen uns, in und hinter einer buntverschränkten Welt, wie hinter einer andern Charade, Unterhaltung, Erregung, Rührung, ja Erbauung zu finden." — —

Das Grundstreben Jean Pauls war nicht ein episches, sondern ein ethisches; oder um es genauer auszudrücken: er hielt für das wahre Element aller echten Poesie das ethische. Nicht als hätte er Moral predigen wollen: aber er betrachtete als seine Aufgabe, die wirksamen ethischen Mächte des Lebens zu analysiren, die Gesetze des Willens im Individuum mit den Gesetzen des Willens in der Gattung in einen organischen Zusammenhang zu bringen. Diese Tendenz war nicht die herrschende der Zeit: die Romantiker gingen auf das Entgegengesetzte aus, Goethe in seiner damaligen Dichtung, im Wilhelm Meister, in den Elegien ebenfalls; als er später in den Wahlverwandtschaften die Ethik zu Grunde legte, waren Jean Pauls Hauptwerke schon geschrieben. Auch Schiller lag damals das Ethische fern.

Jean Pauls Helden haben in ihrer Natur etwas jugendlich Ueberschwängliches, das der Zucht widerstrebt. Aber sein Ausgang war keineswegs sein Ziel: er hielt es nicht für den Zweck des Lebens oder der Dichtung, Kindheit und Jugend gewähren zu lassen, er wollte sie vielmehr zu fester und gegründeter Männlichkeit erziehn. Die meisten seiner Romane sind pädagogisch. Schon in der „unsichtbaren Loge" wird ein Erziehungsexperiment gemacht, Albano, Siebenkäs und Gottwald werden dann gründlicher erzogen,



theils durch Unterricht, theils durch das Leben. Jean Paul geht gern von titanischen oder rein innerlichen Naturen aus, aber sein Zweck ist nicht Apologie des Titanismus oder der rein innerlichen Natur, sondern Widerlegung. Linda wird in Roquairol ein furchtbares Spiegelbild entgegengehalten, in dem sie sich, zwar verzerrt, aber doch noch kenntlich, wiederfindet; Albano wird gebändigt, und Gottwald durch die Misèren des wirklichen Lebens so durchgerüttelt, daß er wohl endlich zur Vernunft kommen muß.

Die beiden Extreme, die indische Pflanzenseele und den humoristischen Cyniker, Emanuel und Schoppe, stellt Jean Paul nicht als Ideale dar, sondern als pathologische Symptome für die ethische Krankheit des Zeitalters. Schoppe wird schließlich verrückt, und das Ende Emanuels streift auch ziemlich an geistige Verwirrung. Dies sind die Abwege, will Jean Paul sagen, zu welchen die ethische Verwirrung unsers Zeitalters bedeutend angelegte Naturen führt.

Betrachtet man seine Werke von diesem Gesichtspunkt, so wird man aus ihnen über die sittliche Natur des 18. Jahrhunderts bedeutende Aufschlüsse empfangen. Seine schönen Seelen kommen uns jetzt närrisch vor, aber wie treu er schildert, erkennt man aus den zahlreichen Documenten, die veröffentlicht werden.

Indem Jean Paul die literarischen Zustände und Probleme seiner Zeit annäherungsweise vollständig schildern wollte, bewegt er sich mit besondrer Vorliebe in den Höhen und Tiefen des Lebens, an den Höfen und unter den kleinen Leuten. Die gebildete Gesellschaft, der er selber angehörte, trat dagegen zurück. Die damaligen kleinen Höfe sind nirgend so drastisch geschildert wie bei Jean Paul, und wahrlich nicht mit Begeisterung; mit ebenso viel Realismus aber die kleinen Leute, die Schulmeister, Küster, die Handwerker, die Zeidler u. s. w. — zu den eigentlichen Bauern ist er wenig gekommen. In der einen wie in der andern Gattung arbeitete er nach Excerpten, d. h. nach Beobachtungen, die er sich aufgezeichnet hatte. Dieser Realismus war damals in Deutsch-

land, wo alles aus dem Handgelenk arbeitete, noch neu; in England war er lange zu Hause, und für die Form des Romans ist er schwerlich zu umgehn.

Trotz seiner Arbeit nach Excerpten finde ich, daß, namentlich wenn man die Nebenfiguren genauer ansieht, bei Jean Paul die Gesammterscheinung recht gut herauskommt. Auch im Gebiet des eigentlichen Denkens arbeitet er mehr als billig nach Aufzeichnungen, doch ist es Uebertreibung, wenn man in ihm nur den Empiriker gelten lassen will: er hat Jakobi, Herder und Fichte gründlich studirt, und Proben abgelegt, daß er manche Hauptpunkte gut verstand.

Endlich unterscheidet sich Jean Paul noch darin von seinen Zeitgenossen, daß er die Culturbewegungen des Tages aufmerksam verfolgte und mit gutem Rath einzugreifen suchte; über die Fragen der Erziehung, über die Stellung der Kirche zum Staat, über den deutschen Patriotismus und den Gegensatz zu Frankreich hat er sich wiederholt warm und geistreich ausgesprochen, wenn ihm auch ein unmittelbares Eingreifen nie recht gelingen wollte.

Berthold Auerbach urtheilt über Jean Paul nicht unbedingt günstig.

„In der Dichterseele Jean Pauls ist steter Kampf zwischen Cultur und Natur. Auf der einen Seite das Dringen darauf, daß der Mensch von Natur alles in sich habe: alle Höhen und Tiefen des Geistes sind der Seele eingeboren, und sie hat sich nur treu dem eignen reinen Trieb hinzugeben. Auf der andern Seite ein bienenfleißiges Anhäufen von Wissensmaterial und ein stetiger Bedacht, dasselbe zu verwerthen und neu umzuprägen".

„Jean Paul begleitet jegliches mit Excursen, und läßt die Gestalten sich nicht frei ausleben; sie bleiben an ihren Schöpfer und Meister gebunden."

„Jean Paul hat den tiefsten und schärfsten Blick für das Einzelne und dessen mannigfaltig mitwirkende Elemente, aber er

macht jeden Zustand und jede Empfindung gern zu einer Vielfältigkeit, er läßt nichts gern in seiner elementaren Einfachheit."

„Seine Phantasie ist wie ein Waldesgrund voll üppig wuchernder Sproßkraft, alles ist reich, strotzend, tausendfältig, aber alles ist auch verbuscht, jeder Zweig lebt sich aus, und nichts wird zu hohem festem Stamm."

„Jean Paul hat den zartesten Sinn für jene Scheidelinie, wo sich die bewußte Schaffenskraft von der unbewußten, d. h. sich selbst bewegenden, trennt; in die geheime Werkstätte des Geistes hat niemand mit hellerem Auge geblickt als er. Und doch hat er in seinen eignen Werken nicht vermocht, mit dem Maß des Gesetzes auszuscheiden, was willkürlich im momentanen Belieben angehängt ist."

„Er hat Studienköpfe, Stimmungen, Charakterzüge, psychologische Verschlingungen, Bilder im Allgemeinen erfunden und bereit gehalten, die er nun beiläufig anfügt oder auf gegebene Charaktere und Situationen überträgt. Er nimmt nicht das nothwendig sich Ergebende aus dem Charakter und dem Moment, er überträgt, er löthet an, macht den Moment überreich, belastet ihn; er bringt ein doppeltes Licht, ja fast ein allseitiges, wodurch jeder Gesichtspunkt fehlt."

„Die großen Huldigungen, die ihm zutheil wurden, brachten ihn dahin, jede Eingebung und jede Wahrnehmung festzuhalten und zu überschätzen."

„Und doch hat Deutschland in Jean Paul einen seiner reichsten Dichter, aus dessen Schriften sich ein Codex höchster Lebensweisheit ausziehn läßt. Lerne die Schwierigkeiten und Absonderlichkeiten Jean Pauls überwinden, und du wirst keines seiner Bücher weglegen, ohne ein besserer Mensch geworden zu sein. Manches Wort wird dir ins Gewissen dringen und dich zur ehrlichen Selbsterkenntniß erwecken."

Dieses höchst gerechte Lob findet ebenso auf Auerbach

Anwendung: wie weit auch sein Tadel auf ihn selbst zurückbezogen werden darf, wird sich im Folgenden ergeben.

II.

In der ersten Periode seines literarischen Wirkens, 1836—1842, ist bei Auerbach vom Dorf und von den Bauern noch keine Rede. Sie beginnt mit der Schrift „Das Judenthum und die neueste Literatur", und schließt mit „Der denkende Bürger; Buch für den gebildeten Mittelstand". Beides hat Auerbach in seine gesammelten Werke nicht aufgenommen.

Auf jene erste Schrift sollte eine ganze Reihe folgen unter dem Titel „das Ghetto", Sittenschilderungen aus dem innern Leben der Juden in verschiedenen Jahrhunderten und Ländern. Es sind aber aus diesem Vorsatz nur zwei Romane hervorgegangen, „Spinoza, ein Denkerleben", 1837, und „Dichter und Kaufmann", 1839. Daran schloß sich 1841 eine Uebersetzung der Werke Spinoza's.

Diese Periode umfaßt das 24. bis zum 30. Lebensjahr des Dichters. Berthold Auerbach ist 28. Febr. 1812 geboren, drei Wochen nach Dickens, zu Nordstetten, einem württembergischen Dorf auf der Gränze von Hohenzollern. Ursprünglich zum Studium der jüdischen Theologie bestimmt, besuchte er dann die Gymnasien in Karlsruhe und Stuttgart und studirte in Tübingen, München und Heidelberg; einige Monate hatte er 1835 wegen Theilnahme an einer Burschenschaft auf dem Hohenasperg gesessen. Ueber seinen Lebensberuf hatte er sich schon in dieser Zeit entschieden, er lebte fortan als Schriftsteller.

Diese Periode wird als die jungdeutsche bezeichnet. Man gebraucht in der Regel den Ausdruck nur von einer bestimmten Schule, in der That paßt er auf die ganze Zeit. Das Gemeinsame derselben war, daß man die Probleme der Philosophie, die

bis dahin in den geschlossenen Hörsälen verhandelt waren, auf den Markt bringen, das gesammte Publicum daran betheiligen wollte. Die Julirevolution mit ihren eigenthümlichen literarischen und socialen Erscheinungen spukte in den Köpfen, man hoffte ähnliches in Deutschland hervorzubringen. Strauß' „Leben Jesu" war kurze Zeit vor dem „Spinoza" erschienen.

Das Buch scheint einen großen Eindruck auf Auerbach gemacht zu haben. Es hatte einen doppelten Zweck: nachzuweisen, daß die alten heiligen Symbole der Menschheit sich ausgelebt und ihre Realität verloren hätten; und neue Symbole zu suchen, an denen die verjüngte Menschheit sich erbauen könne. Strauß war keineswegs gemeint, nach Abschüttelung der abgestorbenen Formeln das Zeitalter cynischer Freiheit zu überlassen, er wollte den Cultus des Genius aufrichten. Dasselbe hatte bereits Carlyle im „Sartor resartus" und den folgenden Schriften gepredigt; dasselbe schwebte Arnold Ruge in den Hallischen Jahrbüchern vor. Nicht an der Zertrümmerung der Ideale, sondern an der Aufrichtung neuer Ideale war der Welt gelegen: in solcher Gemüthsstimmung wuchs Auerbach auf. War es doch mit den S. Simonisten nicht anders: auf ihr neues Evangelium wurde Heine von seiner mütterlichen Freundin Rahel hingewiesen.

Heine war der weitaus productivste Kopf der Zeit. Zwischen Heine und Auerbach scheint, von fern betrachtet, der Gegensatz so groß, daß man sie gar nicht neben einander nennen könnte; dennoch ist der Einfluß des einen auf den andern nachzuweisen. Heine's „Rabbi von Bacharach" und die „Briefe über deutsche Literatur" gingen dem „Spinoza" voraus. In der Scene in „Dichter und Kaufmann", wo eine Leiche in das Haus des Juden eingeschmuggelt wird, um eine Judenverfolgung einzuleiten, klingt offenbar der „Rabbi von Bacharach" durch. In den „Briefen über die deutsche Literatur" stellte Heine den Pantheismus oder besser den Spinozismus als die geheime Religion und Philosophie Deutschlands

dar. Zwar stützte sich Heine in Wirklichkeit mehr auf Hegel, aber neben ihm trat als besonders befruchtendes Moment Goethe hervor, dessen „Dichtung und Wahrheit" das Glaubenssystem Spinoza's freudig verkündigte. Durch „Dichtung und Wahrheit" gewann Hegels „Logik" für Heine eine individuelle Farbe, und durch ihn wurde diese Weltanschauung auf Auerbach übertragen.

Spinoza, Goethe in „Dichtung und Wahrheit" und Hegel hatten sich die Aufgabe gesetzt: durch Einsicht in das Naturgesetz und durch den Glauben an dasselbe den Menschen mit seinem Schicksal zu versöhnen, ihn das Wirkliche als vernünftig begreifen zu lassen.

Diese resignirende Stimmung fand nach der Julirevolution keinen günstigen Boden mehr, der Hegel'sche Satz wurde dahin umgekehrt, das Bestehende ist unvernünftig, folglich unwirklich! Und man gab sich mit Lord Byron dem Genuß des Weltschmerzes hin, dem Gefühl des unendlichen Contrastes zwischen dem Recht des Individuums und seinem Schicksal, oder man wirkte demagogisch.

Dieser Richtung entzog sich Auerbach von vornherein: von seiner ersten Schrift bis zu seiner letzten ist sein energisches ehrliches Streben, das Recht der Causalität zu verkündigen und den Menschen von eitlen Wünschen und Hoffnungen abzubringen. Keineswegs predigt er leidende Resignation; er drängt dazu, innerhalb der Gränzen des Möglichen und mit genauer Erwägung der vorhandenen Kräfte an der Besserung des Bestehenden zu arbeiten.

Das Eigne nun an ihm, und was ihm in der Literatur den rechten Charakter gibt, ist, daß er diese Reformbestrebungen vom Standpunkt des Juden aus unternimmt; daß er aber nicht, wie die meisten seiner Glaubensgenossen, nur die Außenwelt anklagt, das Schicksal seines Volks verschuldet zu haben, sondern daß er von Innen heraus das Schicksal zu begreifen sucht.

Um das, was er mit seinem „Ghetto" wollte, richtig zu

würdigen, muß man eine spätere Abhandlung über Nathan den Weisen 1858 zu Hülfe nehmen.

Lessing hatte als Ziel der Geschichte dargestellt, daß die verschiedenen Volks- und Religions-Individualitäten sich allmählich einander nähern, sich verbrüdern und so das Ideal der reinen Menschheit darstellen sollten. Da es ihm darauf ankam, auf seine Zeit zu wirken, stellte er das herrschende Christenthum in das schlechteste, das unterdrückte Judenthum in das beste Licht. Diese Beziehung auf die Zeit muß man im Auge halten, um die historische Paradoxie, daß ein Jude am leichtesten zum reinen Menschheitsideal gelangen könne, zu entschuldigen.

Auerbach billigt die Grundrichtung Lessings vollkommen. „Der reine Mensch", sagt er, „ist das Normalideal der Philosophie. Die wirklichen Menschen sind immer physiologisch und historisch von Völkerschaft, Familie und Naturell bedingt, sie vermögen nicht die reine Norm zu verkörpern. Dem Normalmenschen in der Philosophie entspricht der Erlöser in der Religion; dieser kann historisch angezweifelt werden, philosophisch nicht. Wir müssen uns den Menschen denken, der immer nach ethischen Gesetzen denkt und lebt, der wieder im Paradies der Unschuld, im Reich der absoluten Erkenntniß steht, wo Natur und Gesetz, Macht und Pflicht wieder eins sind."

„Nathan verzichtet nicht auf die Bethätigung und den Sieg der Wahrheit, aber in seiner speculativ angelegten Natur kann er ruhig warten; er weiß die endliche Erscheinung der Dinge in ihrer ewigen Gestalt zu fassen, so daß ihn in gleichmäßiger Gelassenheit nichts Widersprechendes beirrt. — Zu dieser beständigen Scheidung des Wahren und des Wirklichen ist der Jude besonders gedrungen, da er nicht unmittelbar mit eingeschlossen ist in die großen weltgeschichtlichen Ereignisse. . . Diese immer wieder auf sich selbst zurückgeführte Weltbetrachtung führt aber auch leicht zur Empfindsamkeit. . . . Ein Jude, der es dahin bringt, alle Versündigungen

an ihm nur als Irrthum zu fassen, und nicht nur an die unverwüstliche reine Menschlichkeit in Andern zu glauben, sondern sie aus sich selbst zu bethätigen — als solch ein Ideal steht Nathan da."

Der Weise wird nur dadurch eine individuelle Figur, daß wir erfahren, wie er geworden ist, und daß trotz aller seiner Kämpfe noch immer einige Spuren seines Stamms und seines Standes geblieben sind — zu wenig Spuren, wie Auerbach leise aber sehr richtig andeutet.

Was nun Lessing im Nathan ohne historische Grundlage zu bilden versucht, das soll der Culturroman „Spinoza" geschichtlich entwickeln. In einem Epilog tritt der ewige Jude an das Bett des Philosophen: „Du bist gekommen zu werden ein Erlöser der Menschheit; auch mich wirst du erlösen. Die deines Stammes sind, sie haben dich verstoßen. Die nicht deines Stammes sind, sie haben dich betrogen. Du kennst keinen Groll, du lohnst ihnen mit der Wahrheit." Der Roman schließt mit dem Kuß des „sterbenden" Ahasver — der freilich noch immer nicht gestorben ist. Einerlei! Der Roman hat die Aufgabe, an der Hand der Geschichte nachzuweisen, wie aus dem zerklüfteten Leben der Wirklichkeit der echte Weise sich entwickelt hat.

Spinoza gehört einer spanischen Judenfamilie an, die im Vaterland die gräulichsten Verfolgungen erduldet und an sich selbst die innern Conflicte des Scheinchristenthums erlebt hat. Seine Mutter ist maurischer Abkunft, er ist also kein reiner Jude, wie auch an Recha die drei Confessionen theilhaben. Noch als Knabe erlebt er den Selbstmord seines Verwandten, des Uriel Acosta, der durch den Bannfluch der Synagoge zu Grunde gerichtet ist — eine Geschichte, die wenige Jahre vorher Gutzkow im „Sadducäer von Amsterdam" dargestellt hatte. Spinoza wächst im Studium des Talmud auf, er wird auch in die Geheimnisse der Kabbala eingeweiht. Dann aber erweitert das Studium der Philologie und der Mathematik seine Anschauungen, er fängt an, sich seinen natio-

nalen Voraussetzungen zu entwinden und sie historisch zu verstehn. Das Neue Testament macht wegen seines großen ethischen Zugs einen gewaltigen Eindruck auf ihn. Ein gelehrter Arzt, von lucianischer Weisheit erfüllt, zeigt ihm das Verkehrte aller theologischen Voraussetzungen; ein Cartesianer führt ihn in die neue Philosophie ein. So löst er sich mehr und mehr von der intellectuellen Gemeinschaft seines Volks, erregt Anstoß und wird endlich in den Bann gethan, was ihn trotz seiner philosophischen Freiheit dennoch tief innerlich niederdrückt. „Er fühlt was es heißt, eine Jugend mit allem dem Trauten und Heimischen, das sie in sich birgt, die tausend Fäden der Erinnerung abzuschneiden, und so das Leben zu zerstücken, das sich nicht mehr im Zusammenhang mit der Vergangenheit erhält."

Das Gefühl der Isolirtheit wird noch dadurch gesteigert daß eine Dame, die er liebte, die ihm aber nicht angehören konnte, weil er nicht zum Christenthum übertreten wollte, einen Andern heirathet. Endlich entdeckt ihm sein Arzt, daß er an der Schwindsucht leide. „In der Blüthe der Jahre den Todeskeim in sich fühlen, ihm täglich wehren, jede Lebensäußerung bewachen, der ruhigen Gewohnheit entbehren, daß das Leben sich von selbst fortsetzt, vielmehr mit sorglichem Bedacht die Daseinspflicht allzeit vor Augen halten, und dabei sich heiter und harmlos des sonnigen Tages freuen, rüstig arbeiten, durch keinen Zuruf von außen erweckt, nur im eignen Denken das Heiligthum des Lebens und seiner Freuden finden — das vermag nur ein Mensch, dem Freiheit und Nothwendigkeit, Zeit und Ewigkeit eins geworden. Weisheit ist die bewußte Einheit mit der Naturbestimmung, die Erfüllung der Pflicht, die zur Erkenntniß und im Gehorsam gegen diese zur Neigung geworden."

So motivirt sich durch die Geschichte seines Lebens der philosophische Grundsatz Spinoza's: „Ich erörtere die Handlungen und

Bestrebungen des Menschen, gleich als ob von Linien, Körpern und Flächen die Rede wäre."

Das Ganze ist geistreich gedacht, und auch innerlich nachempfunden. Die Ausführung verräth auch in der Umarbeitung noch immer die Jugendlichkeit des ursprünglichen Verfassers. Einen Werther zu schreiben ist man im 25. Jahr am meisten berechtigt, einen Spinoza nicht. Der Verfasser hat noch wenig von der Welt gesehn, die Zustände des 17. Jahrhunderts sind mehr aus Hülfsmitteln als aus Quellen entnommen. Die einzelnen Personen, Freunde und Gegner, treten trotz alles Aufwands an Farbe nicht deutlich hervor.

Auerbach will nicht blos den Philosophen zeigen, sondern auch seine Philosophie. Immer wenn Spinoza ein neues Stadium erreicht, muß er sich darüber aussprechen, muß dem Leser vortragen, was er über Gott und die Welt denkt, und um sicher zu gehn, gebraucht Auerbach Spinoza's eigne Worte. Aber es ist nicht blos eine Sünde gegen die realistische Farbe des Romans, wenn das was in einem geschlossenen Buch sich sehr gut ausnimmt, gesprächsweise vorgetragen wird, da doch Spinoza gar kein peripatetischer Philosoph war: auch der philosophische Zusammenhang kommt dadurch keineswegs zu seinem Recht. Wie sich Spinoza zu Cartesius verhält, kann nur auf dem Wege der Analyse gezeigt werden.

In einer Beziehung hat Auerbach das Verständniß Spinoza's erheblich gefördert.

Die Geschichte der Philosophie stellt Spinoza in die Mitte der großen Weltbewegung des Denkens, in die Mitte von Descartes, Locke und Leibnitz; einer von diesen großen Denkern wirkte auf den andern, sie bilden eine ununterbrochene Kette. Aber es gibt noch eine andre Art der Betrachtung: wie untereinander, so hängen jene drei Philosophen mit der Entwicklung des nationalen Geistes zusammen, dessen reiffster Ausdruck sie sind, mit der Entwicklung des französischen, des englischen, des deutschen Geistes.

In demselben Sinn steht Spinoza auf dem Boden des Judenthums. Dies mit sinnlicher Klarheit nachgewiesen zu haben, ist das große Verdienst Auerbachs.

Als Probe hier nur eine Stelle.

„Dort im Bibliothekzimmer der Schule „Gesetzeskrone" saß Spinoza einsam, und vor ihm aufgeschlagen war Ebn Esra's Commentar über die fünf Bücher Mose. Zwei Stellen waren es, deren Enträthselung ihn lange beschäftigte. Bei der Geschichte vom „Haderwasser" (4. B. M. 20), das aus einem Felsen hervorbeschworen wurde, war angemerkt: „Die Erklärung will ich nur andeuten. Wisse, daß wenn der Theil das All kennt, er dasselbe umfaßt und in ihm Wunder thun kann." Die Schriftstelle 4. B M. 18 hatte er erklärt: „Das Geschöpf kann das Werk des Schöpfers oder sein Gesetz nicht ändern. Das Mysterium ist: ein Theil kann den andern Theil nicht ändern, sondern nur das Gesetz des Alls kann das des Theils ändern. Ich kann dies Mysterium nicht weiter enthüllen, denn es ist tief. Allerdings hat die Eselin gesprochen. — Und wer das Mysterium eingesehn hat, der schweige." — „Ja ich will schweigen", sagte Baruch zu sich. — Zu tiefrem Nachdenken erregte ihn eine andre Darlegung Ebn Esra's, daß es nur *eine* Substanz gebe und diese sei Gott, und Gott sei die erste Kategorie von den zehn Kategorien des Aristoteles, wie die Zahl Eins die Wurzel aller Zahlen; und die Erklärung zu Hiob 23,13: „Gott ist im Einen, wer kann ihm entgegnen?" „Das Wörtchen *im*", sagt Ebn Esra, „scheint hier überflüssig, ist es aber nicht. Hier liegt ein großes Geheimniß."

Im Studium der Kabbala wurde Spinoza durch die dunkle Mystik dieser Lehre auf eine symbolische Auslegung gedrängt; er suchte den innern Kern von den possierlichen und abenteuerlich gestalteten Aeußerlichkeiten zu trennen, fand aber mit Schmerz, daß grade diese den Housttheil bildeten, ja daß jene allgemeinen Ideen nicht ausreichen, die Räthsel der Lebensgeschicke zu lösen. Durch

die innern Widersprüche dieser Geheimlehren wurde Spinoza leidenschaftlicher auf die empirische Naturwissenschaft und Mathematik gedrängt, grade durch sie angeregt, im Neuen Testament den großen ethischen Zug tiefer aufzufassen als die Mehrzahl der im Glauben aufgewachsenen Christen.

Die Schule des jüdischen Denkens wirkt ebenso entschieden auf Spinoza's metaphysische Richtung ein, als sie den gereiften Mann abstößt. Dem Leser wird sie sehr anschaulich; hier ein Beispiel.

„Die ganze Vorlesung geschah in einem Ton, den man seines allgemeinen Gebrauchs wegen für Tradition hält. Der halb wehklagend singende, halb litaneimäßig recitirende Ton ließe sich ebenso wenig auf Regeln der Declamation oder Musik zurückführen, als aus dem babylonischen Sprachgemengsel des Talmud eine Grammatik abstrahirt werden kann. Ein jeder der Schüler bemühte sich, aus den vielen kunstreich gewebten Phrasen des Textes und der zahlreichen Commentatoren neue Fragen zu combiniren, die dann wieder durch frappante Syllogismen gelöst wurden."

Wie verhält sich nun diese historische Darstellung zu dem durch Lessings Nathan angeregten Problem: ob grade das Judenthum besonders geeignet sei den Normal-Menschen hervorzubringen?

Meyer, Freund Spinoza's, ein Christ, sagt im zweiten Theil des Buchs: „Ich wäre stolz darauf, ein Jude zu sein. Man ist in entschiedener Opposition gegen allen Schlendrian geboren, und stellt den Riß, der durch das Herz der jetzigen Menschheit geht, in sich unmittelbar dar (Reminiscenz an Heine!). Der von seiner eignen ohnehin zerrissenen Tradition frei gewordene Jude ist der eigentliche unbefangene Fremdling in der Welt. Ausgerüstet mit allen Waffen des männlichen Geistes, und doch wie mit unbestochenem Kinderauge die ganze historisch gegebene Welt prüfen und umstellen, das ist ein Vorzug und eine Freiheit, die kein andrer sich so leicht erringen kann. Wir andern haben alle zu viel Theil

an der Weltherrschaft und zu viel Schonung und Gewöhnung dafür. Schon in der großen Weltgeschichte zeigt sich's, daß die Erneuerung der ganzen Welt nicht von den herrschenden Völkern ausgeht."

Gegen diese Ansicht seines christlichen Freundes spricht sich Spinoza aus, aber die Gründe, die er anführt, sind nicht weit her, und so scheint Auerbach die Frage über die Mission des Judenthums vorerst offen zu halten.

Der nächstfolgende Roman, „Dichter und Kaufmann, ein Lebensgemälde aus der Zeit Moses Mendelssohns" 1839, soll sie gründlicher erörtern: von dem Helden desselben, dem schlesischen Epigrammendichter Ephraim Kuh, hatte Auerbach schon 1836 ein kürzeres Lebensbild gegeben. Er ist in der Anlage glücklich gedacht, nur ermüdet er bei der Zerfahrenheit seiner Existenz den Leser, der doch nicht Geduld hat, den Sprüngen seines halben oder ganzen Wahnsinns zu folgen: der ähnliche Versuch, den kurz vorher Büchner mit Lenz gemacht hatte, ist dreister, energischer und packt mehr; der Unsinn gestaltet sich zu einer Art Zusammenhang.

„Ich bin stolz darauf", sagt Ephraim Kuh einmal, „ein Jude, der Unterdrückten einer zu sein." „Diesen Judenstolz", antwortet ihm sein Bruder, der sich taufen läßt, „wirst du doch nicht eine Tugend nennen? Dies ewige selbstgefällige Leidtragen und sich selbst Bemitleiden ist eben auch Eitelkeit, wie ich eine schöne Dame kannte, welche die Trauertracht sehr gut kleidete, und die daher ihr Leben lang um ihren Bruder trauerte, den sie nicht einmal geliebt hatte."

„Du kannst es gar nicht ermessen", sagte Ephraim zu einem Italiener — denn es lag in seiner Art, alsbald den ihm Nahestehenden mit dem traulichen Du anreden zu müssen (man wird den Fehler bei den meisten Juden finden, welche erst ins erweiterte Leben eintreten; ihr heißes Blut und die lebhafte Beweglichkeit läßt sie, sobald die ersten Schranken der gesellschaftlichen Sitte ge-

fallen sind, schnell in das Extrem der Familiarität überspringen) — „du kannst es gar nicht ermessen, wie sehr ich dich um deinen ungebrochenen Lebensmuth beneide. Ihr Christen wißt es gar nicht, welch Glück ihr überall genießt: diese Kirchen, diese Straßen sind euer, ihr seid überall zu Haus. Ein Jude aber, der sich seiner Stellung bewußt ist, geht immer bangend und fragend umher: Was habt ihr gegen mich? Was that ich euch? Er glaubt Blicke und Mienen gelten ihm, die vielleicht seiner gar nicht achten. Und all dies Zittern bei dem innern Selbstgefühl, sich würdig zu wissen jeder schönen Menschengemeinschaft! Es ist tödtliche Pein, sie verzehrt den besten Lebensmuth."

„Bist du auch schon so weit in eurem Christenthum", fragt er seinen getauften Bruder, „daß du fühllos bist für mein unnennbares Leid? Hast du auch Schadenfreude und Bosheit im Herzen gegen den Juden, der dein leiblicher Bruder?"

„Du willst immer, andre sollen vergessen, daß du ein Jude bist, und du vergißt es selber nie. Sieh doch in den Spiegel, du bist krank." —

Wer spricht nun im Namen des Dichters? Ephraim oder sein Bruder? — Beide; Auerbach hat nur die Phänomene zeigen, nicht die Lösung geben wollen; die Sache ist ihm selbst zweifelhaft.

Die beiden vorzüglichsten Gestalten des Romans sind der Vater des Helden und der Rabbi Chamamel; ich nehme keinen Anstand, sie nicht blos neben das beste zu stellen, was Auerbach geschaffen, sondern ihnen auch einen bleibenden Platz in der Literatur vorauszusagen. Zudem enthalten sie etwas ganz Neues, was auch von spätern Dichtern, die diesem Vorbild zu folgen suchten, lange nicht erreicht ist. Nur auf einen kleinen Fehler will ich aufmerksam machen.

Der Rabbi spricht B. 12. S. 17 „in schlechtem mit hebräischen Phrasen verunziertem Deutsch." S. 13 aber denkt er folgendes: „Wer so mit reflectirendem Selbstbewußtsein die Nothwendigkeit

der Dinge und ihr Verhältniß überschaut, der muß einen Standpunkt außerhalb und über denselben kennen, oder vielleicht selber inne haben; ihm muß schon ein Blick ins erweiterte Leben eröffnet worden sein."

So verkümmert Auerbach nicht selten seine vortrefflichsten Wirkungen, indem er sein eignes Denken und namentlich die Form seines eignen Denkens der fremden Person unterschiebt. Auch das Denken hat seine Localfarbe, gegen welche der Dichter nicht verstoßen darf.

Indeß sind diese Fehler klein im Verhältniß zu dem außerordentlichen Realismus der Darstellung im Großen und Ganzen. Hier das erste Auftreten Chamamels.

„Die brennenden Messinglampen, die an langen Ketten an dem Gewölbe der Synagoge herabhingen, beleuchteten nur spärlich die Gestalt des Fremden. Seine Haltung war während des ganzen Gebets gebückt, wobei er seinen Oberkörper in stetiger gemessener Schwingung erhielt. Als das Schema angestimmt wurde, richtete er sich auf den Fußzehen hoch empor, schloß die Hände krampfhaft über dem Haupt in einander, kniff seine Lippen zusammen, drückte die Augenlieder fest zu, und suchte in einem langgehaltnen Athemzug eine gewaltsame Exstase zu erwecken. Es war, als ob bei diesem herausfordernden Bekenntniß zu dem einigen Gott ein ganzes Heer von Gedanken, Zweifeln, Klagen und Hoffnungen sich im bunten Gedränge auf seinem Antlitz bekämpften .... Die feingeschnittnen Brauen, finster herabgezogen, verriethen eine heftige aber eingedämmte und stillgrollende Leidenschaft; das breite Barett saß mehr im Nacken als auf dem Kopf, und zeigte die hohe Stirn, reich mit Narben des Gedankens versehen: nicht im offnen Kampf, nicht im Angesicht von Nationen schienen diese Ehrenmale errungen.

Mit Behaglichkeit hatte der Vorsänger seine Gesänge, ein wunderliches Gemisch von heiligen- und Gassenhauern, herabgeleiert,

er kümmerte sich wenig um die Versammelten, die in steter Bewegung vor ihren Pulten hin- und hertrippelten, und vor Kälte in die Hände bliesen, während er sich vor seinem Katheder hin und her schaukelte" u. s. w. Damit vergleiche man die Hochzeit und das prachtvolle Bild der Sabbatfeier. Auerbach versteht das absolut Lächerliche mit dem Rührenden so zu verquicken, daß ein unvergeßliches Bild daraus hervorgeht. Wie der rabbinische Freidenker, um dem Gesetz zu trotzen, sich in sein Zimmer verschließt und mit Todesangst eine Pfeife anzündet — man kann sich nichts possenhafteres vorstellen, und doch erweckt der Mann, wenn er aus sich herausgeht, das herzlichste Mitgefühl.

„Siehe! ein Rabbi sein heißt, die Seele im Starrkrampf gefesselt halten. Da sitzt er, der fromme Mann, und vor ihm liegen die Folianten mit ihrem babylonischen Aberwitz, und um ihn her vom Boden bis zur Decke nichts als schwarze räucherige Bücherdeckel, in denen das frische Leben des Judenthums vertrocknet liegt, wie die von der Wurzel gerissene gedorrte Pflanze. Sommer, Winter und Frühling, Krieg und Frieden, alles mag vorüber ziehn, der Rabbi kennt sie nicht; in seiner Zelle sitzt er, und die Gemeinde sammelt sich um ihn, mit ihm zu beten; nie darf er allein aus dem Hause gehn, und nur wenn er eine Leiche geleitet, kommt er vor das Thor. Ich kannte einen Rabbi, der sein Lebenlang fast nichts als weißen Zucker genoß, und als man ihn einst fragte: woher denn diese Süssigkeit komme? antwortete er ruhig: Woher wird sie kommen? Die Zuckerhüte wachsen auf den Bäumen wie die Zwiebel auch."

Bei dem Tode des alten Kaufmanns gelingt es dem Dichter, eine echt tragische Stimmung hervorzurufen, ohne Effecthascherei, auf dem Boden des ehrlichsten Realismus.

Eine dritte köstliche Figur, die sich neben jene beiden stellen kann, ist der jüdische Spaßmacher Heyman Lisse. „Man wird unter den Juden sehr häufig witzige und witzelnde Menschen finden.

Der Witz ist diejenige Form des Geistes, in welcher am schnellsten blanke Gedankenmünzen ausgeprägt werden, die mit ihrem leicht erkennbaren Nennwerth rasch in Umlauf kommen. Bei diesen lebhaften von regelrechter Schulrichtung noch nicht eingezwängten Geistern mußte er um so kecker aufschnellen; dazu kam der eigenthümliche, mit Hebraismen versetzte Jargon mit seinen willkürlichen Accenten, dem Vermischen und Verwischen der Sprachformen, woraus sich oft leicht die possierlichsten Wortspiele ergeben. Rechnet man noch, daß die neue Bildung meist auf Talmudische Dialektik aufgepfropft wurde, daß der Witz eine glückliche Waffe im Vorpostengefecht gegen Abgeschmacktheit und kahle Ceremonien ist, und daß etwas Voltairianismus auch in die tiefern Geister eingedrungen war, so hat man die Elemente jener Geistesepoche der Juden, aus welcher uns die Väter noch so viele sinnreiche Wortspiele und überraschende Gedankenwendungen zu berichten wissen."

Fast alle sittlichen Zustände und Probleme, die sich aus dem äußern Conflict des Judenthums gegen die herrschenden Mächte wie aus seinen innern Widersprüchen ergeben, werden in diesem Roman dargestellt und mit äußerstem Scharfsinn erörtert. Einmal hat Mendelssohn ein kleines Wortgefecht über das Verhältniß von Freundschaft und Ehre. „Der neue Sokrates wandte hiebei nicht nur die geistige Hebammenkunst des Meisters, sondern auch eine Talmudische Taktik an, indem er den Gegner zu ungedeckten Ausfällen reizte, um ihn am Ende gefangen zu nehmen; aber es war eine milde Gefangenschaft, wobei man schließlich sich gegenseitig den Frieden erklärte." Ebenso vortrefflich kommt der haarspaltende Salomon Maimon heraus.

Weniger gelungen sind historische Figuren wie Lessing, der sich ziemlich ausführlich über seine Ansichten ausspricht. Noch in den spätern Ausgaben sucht Auerbach dies Verfahren zu rechtfertigen. „Es war mir vergönnt, mich in Leben und Denken großer Männer zu versetzen, und wenn ich oft ihre eignen Worte wieder-

hole, so geschah es nur, um ihnen das Eigne zu lassen, nicht um mir Fremdes anzueignen." Aber darum handelt es sich nicht, niemand wird Auerbach des Plagiats beschuldigen, wenn er allbekannte Stellen aus Lessing citirt. Es handelt sich um einen künstlerischen Fehler. Einmal z. B. ruft Lessing in einem Berliner Symposion mit Mendelssohn, Kuh, Nikolai u. s. w. „die Hände ausbreitend" aus: „Soll die Menschheit auf die höchste Stufe der Aufklärung nie kommen? Nie? Laß mich diese Lästerung nicht denken, Allgütiger! Es wird ein neues und ewiges Evangelium u. s. w." Die Stelle macht sich prachtvoll in dem Zusammenhang, in dem sie bei Lessing steht, aber Lessing würde sich lächerlich vorgekommen sein, im Gespräch den Allgütigen anzurufen. Wie Lessing im Gespräch sich verhielt, das wissen wir aus den köstlichen Aufzeichnungen Jacobi's und aus seinen Briefen: so etwas aber nachahmen zu wollen, ist auch für den gewiegtesten Seelenkenner ein gewagtes Unternehmen.

Es ist zu bedauern, daß die epische Kunstform in diesen beiden Romanen noch wenig durchgebildet ist. In den Uebergangstönen vom wahren Gefühl zum Spott ist viel Jean Paul, dessen Doppelnatur sich hier gleichsam ins Jüdische überträgt. Die beiden Extreme sind wieder vorhanden, Emanuel hat sogar seinen Namen beibehalten, und bei dem Ausbruch seines Wahnsinns verwandelt sich Ephraim völlig in Schoppe. „Er stand vor einem großen Spiegel, seine ganze Gestalt blickte ihn daraus an: „„Da bist du ja, Zweiter!"" rief er schäumend, indem er die Hände ballte, „„Kerl, du bist wahnsinnig! Stirb, du toller Hund! —"" Das ist ein Nachklang aus dem „Titan".

Ephraim Kuh stellt das Judenthum nur in seiner gebrochenen Existenz dar; Mendelssohn dagegen in seinem Aufstreben; man hätte erwartet, ihn im Mittelpunkt des Gemäldes zu sehn, aber künstlerisch war Auerbach im Recht, ihn mehr in den Hintergrund

zu schieben: die bestimmt abgegränzte historische Gestalt hätte die Freiheit der Erfindung beeinträchtigt.

Weiter hat sich Auerbach über die Judenfrage nicht ausgesprochen. Jene ältern Romane sind wenig bekannt, grade darum habe ich die Aufmerksamkeit auf sie hinlenken wollen: der Dichter hat zahlreiche Verehrer, aber in diesem Licht kennen ihn wohl nur wenige.

Ungefähr in derselben Zeit, wo Auerbach zu einer andern Gattung übertrat, begann Fanny Lewald mit ihren Darstellungen aus dem innern Leben der Juden; später folgten der dänische Dichter Goldschmidt, unser Bernstein und der Oesterreicher Leopold Kompert. Goldschmidt nähert sich in den kleinen Geschichten durch die Feinheit seines Humors vielleicht am meisten seinem Vorgänger; Bernstein ist ein sehr respectables Talent, und wenn für mich die locale Färbung des Judenthums, die er darstellt, namentlich sprachlich so abstoßend ist, daß ich zu einem reinen Eindruck nicht durchdringe, so soll das eben nur als subjectiver Einwand gelten. Kompert idealisirt die Sprache und damit die Gesinnung, aber nach einer Richtung hin, die den von ihm selber geschilderten Vorbedingungen der Charaktere nicht entspricht. Er hat sich ein Ideal gebildet, dessen einzelne Züge doch unbewußt aus dem christlichen Leben geschöpft sind, und das, wie er es anwendet, den Eindruck einer Gesichtsmaske macht. In den humoristischen Darstellungen christlicher Dichter, Gustav Freytag, Fritz Reuter, Erkmann-Chatrian, kommen die Juden viel besser heraus. Der letztere ersetzt einigermaßen durch scharfe Beobachtung und Nachbildung, was bei Auerbach so erfreulich aus innerm Mitleben hervorgeht.

Ueber die Art, wie sich Auerbach die Anwendung des Spinozismus auf das ethische Leben vorstellt, belehren uns am besten die kleinen Novellen, welche er, nachdem er die Uebersetzung des Spinoza vollendet, 1841 am Rhein schrieb. Es sollte eine ganze

Reihe werden, alle Probleme der speculativen Ethik sollten zur Sprache kommen: nur zwei wurden abgeschlossen.

Dieselben bestehn fast ausschließlich aus Reflexionen in Gesprächsform, über den Begriff des Glücks und ähnliche Dinge. Die Sprechenden unterscheiden sich wohl von einander, doch nur so, daß sie von verschiedenen Standpunkten aus in der Spinozistischen Weltanschauung zusammenkommen. „Glück ist die bewußte Uebereinstimmung unsers innern und äußern Berufs.“ „Jedes Ding hat nur so viel Recht als es Kraft hat; darüber hinaus wollen ist Unrecht, oder, was dasselbe ist, Unverstand“ u. s. w. Unter diesen Ausdrücken der Resignation zeichne ich den einen auf, der mir außerordentlich gefallen hat und den Auerbach als Motto auf die meisten seiner Schriften setzen könnte: die meisten Menschen sehn unbedeutender aus als sie sind,“ und dazu „Was man groß und was man klein nennt, kommt ja alles nur darauf an, wie man's ansieht, und wenn man die ganze Welt betrachtet, ist unsre Erde nur eine kleine Kugel, und wir Menschen sind winzige Geschöpfe, die darauf herumkriechen. So stand nun Eberhard oft zwischen den Furchen, betrachtete dies kleine große Leben, und dachte Unnennbares; oder er lag an einem Rain, beobachtete die Thierchen, die sich zwischen den Gräsern tummelten.“ — Die Freunde Adelbert Stifters werden die Verwandtschaft der beiden Dichter herausfühlen, beide führen auf Jean Paul zurück.

Ueberhaupt tritt die Einwirkung dieses Schriftstellers in den Gesprächen am deutlichsten hervor, obgleich Hegel und Schleiermacher häufiger erwähnt werden. Sehn wir uns die sprechenden Personen näher an, den Gymnasiallehrer Rudolf Braun aus Ostpreußen, den Professor Hailer, den demagogischen Juristen Edmund u. s. w., so finden wir uns unter alten Bekannten aus dem „Hesperus“ und den „Flegeljahren“. „Rudolf hatte mit vielen Denkern und Grüblern die Eigenheit, daß er gern mit sich selber psychologische Experimente machte. Oft, wenn ihn die per-

sönlichsten Lebensinteressen und Stürme bewegten, suchte er sich mitten in denselben in allgemeine Ideen und Geistesanschauungen zu erheben .... Fest und abgeschlossen, wie die unwandelbaren, dem Himmel entsprossenen Göttergestalten, standen hier in heiliger Ruhe die Weltgedanken, und gelang ihm das Hinausheben über sich selber, so war seine Seele beruhigt und begütigt." — „In einem Zeitraum von wenig Stunden konnte er die verschiedensten Empfindungen nach ihrer Tiefe und Breite in sich durchdringen und kund werden lassen; das nannten dann viele Leute, die den Lauf der Empfindung nach ihrem eignen Zeitraum messen, Veränderlichkeit oder Leichtsinn, und in der That, es war beides, aber in einer höheren und gerechteren Bedeutung" — ungefähr wie bei Victor im „Hesperus", mit dem Rudolf auch das gemein hat, daß er jedem Zustand, jeder Idee, der katholischen Kirche wie dem Atheismus, die positive Seite abzugewinnen sucht, und es als den besondern Beruf Deutschlands betrachtet, das reine und allgemeine Menschenthum wie seine eigenthümlichen und zufälligen Besonderheiten zur Anerkennung zu führen. Wenn seine Reflexionen über Auflösung des Selbstbewußtseins in das allgemeine Naturleben in letzter Instanz auf Spinoza zurückführen, so hat auch hier Jean Paul ihm vorgearbeitet.

„Warst du schon einmal um Mittag mutterseelenallein tief im Tannenwald? Wie glatt stehn die schlanken Stämme glitzernd im gebrochenen Sonnenschein, würzigen Duft ausströmend; nach oben ragen die Kronen, und zu den Füßen schließen sich die kleinen Zweige des Mooses als Decke fest an einander. Sie neiden den gewaltigen Stämmen ihre Höhen nicht; sie müssen ja darob weit auseinander rücken, die kleinen Moosgeflechte aber schlingen sich traulich zusammen und halten sich warm. Wandle nur fort, in Träume verloren, du weißt nicht mehr, wer du bist und woher du kommst, und des Menschen Kind ist worden gleich dem frommen Reh mit seinen unhörbaren Tritten. Die Natur hält ihren

Athem an, ihr Herz pocht in deiner Brust. — Wie schamhaft ist die ganze Natur! Was verbraucht ist, geht von selber auf. Es liegt was Heiliges darin, daß die freien Thiere in ihrem Tode sich scheu unsern Blicken entziehn. — Laß sie in Frieden, die Bösen! wer weiß, wozu die Weltenkraft sie bildete."

In diesem Sinn widerlegt Auerbach (z. B. in der Abhandlung über Bernardin de St. Pierre) den vom Rococo verdorbenen Naturbegriff des 18. Jahrhunderts; in diesem Sinn erklärt er (in der Abhandlung über Lenau) die Gegenwart als befreit von den Banden des Weltschmerzes; zugleich aber als befähigt, den Weltschmerz historisch zu verstehn. Es war eine der Revolution parallele Empfindung. Die alten Formen waren gebrochen, und das Individuum stellte sich für sich der Weltmacht gegenüber. „Ein unbestimmter und daher ungemessener Thatendrang bewegte die Herzen, eine innere fieberische Unruhe, ein Suchen wie nach etwas Verlorenem, das man doch nicht bestimmt zu nennen weiß. In den Dichtungen des Weltschmerzes sehn wir diese gehegten Stimmungen, diese jagenden Wolkenschatten festgehalten. Wir, die wir selber noch mit in der bangen Gewitterschwüle athmeten, verstehn diese wild grollenden und tiefdunklen Zeichen noch ergänzend aus uns selbst." Bereits in „Dichter und Kaufmann", in einer geistvollen Recension des „Werther" hat Auerbach den Weltschmerz bekämpft: man kann seine gesammte Dichtung bezeichnen als den unausgesetzten Kampf gegen den Weltschmerz durch das Evangelium der Weltfreudigkeit.

Wer meiner Auseinandersetzung aufmerksam gefolgt ist, wird erkennen, daß bei Auerbach das Gefühl, das sich zum Gedanken zu verklären, der Gedanke der sich zum Gefühl zu erheben strebt, nicht blos das Ursprüngliche, sondern auch das Bleibende ist, daß die Aufnahme der sinnlichen Welt erst als zweites, als Variables hinzukommt. In unsrer Periode der Reflexion ist auch der Dichter genöthigt wie berechtigt, in den Dingen nach dem Gedanken zu

suchen, und nur derjenige wird sich auf der Höhe halten, der denkend wie darstellend den Kern trifft.

III.

Von diesem Gesichtspunkt aus wird man auch den „Schwarzwälder Dorfgeschichten" eine ganz neue Seite abgewinnen. — Die ersten Bände erschienen 1842—1843; es folgten: „Sträflinge" 1845, „Die Frau Professorin" 1846, „Lucifer" 1847; später „Der Geigerlex" 1849, „Hopfen und Gerste" 1851, „ein eignes Haus" 1853, „Erdmuthe" 1853. Zu derselben Gattung gehören „Schrift und Volk, Grundzüge der volksthümlichen Literatur, angeschlossen an eine Charakteristik J. P. Hebel's" 1846, endlich der Kalender „Der Gevattersmann" 1845—1848.

Auerbach mit seinen Dorfgeschichten gehört einer allgemeinen Richtung der deutschen Literatur an, die sich plötzlich eines ihr bis dahin ganz fremden Stoffs bemächtigte.

Natürlich ist diese Wendung nicht. Von Homer und Aeschylus an bis auf Lord Byron hat die Poesie stets die Höhen der Gesellschaft aufgesucht und in ihnen den concentrirten Ausdruck des nationalen Lebens gefunden. Es ist kein unwahres Wort, daß Königthum und Adel zu den schönsten Besitzthümern des gesammten Volks gehören: es freut sich ihrer, weil es in ihnen die Verkörperung seiner Ideale sieht.

Die Dorfgeschichte beginnt mit der Erkenntniß, daß diese alte ideale Welt sich überlebt hat, und der poetischen Achtung nicht mehr würdig ist; daß der Drang der Achtung in einer andern Sphäre Befriedigung suchen muß.

In diesem Sinn hat Immermann in Deutschland die Dorfgeschichte in Curs gesetzt. Heute lesen wir die Geschichte des westfälischen „Hofschulzen," mit Vautiers köstlichen Bildern, als etwas Abgeschlossenes; bei ihrem ersten Erscheinen — fünf Jahre

vor Auerbachs „Schwarzwälder Geschichten" — war sie in den „Münchhausen" verwebt, also auf den Contrast berechnet. Vorher hatte Immermann in den „Epigonen" die bisher geachteten sittlichen Culturmomente als unterhöhlt und wurmzerfressen dargestellt; in der Figur des „Münchhausen" krystallisiren sich alle diese Momente des modernen Lügengeistes. Ihm gegenüber aber tritt ein Gebiet hervor, das, von der Cultur noch nicht angefressen, Hoffnung für die Zukunft erweckt.

Nirgend waren die Bauern so schlecht weggekommen als in der deutschen Literatur; es war wohl noch eine Reminiscenz an die Schrecken der Bauernkriege. Das wegwerfende Urtheil Garve's über diesen Stand war im Ganzen das allgemeine Urtheil aller Gebildeten, das mehr als billig vom Urtheil der Höfe und der Facultäten abhängig war. Auch Leute wie Claudius und Stilling glaubten sich, in der besten Absicht, herablassen zu müssen. Frei von dem Vorurtheil war Justus Möser — von dem man, übrigens im edelsten Sinn, hätte sagen können: er ging darauf aus, die ganze deutsche Geschichte zu verbauern; Voß — weniger in seinen Idyllen als in der Schilderung der Otterndorfer Zustände; Hebel und die Schweizer, die vom Dunstkreis der Höfe nicht angesteckt waren. Jeremias Gotthelf, der ganz mit seinen Bauern lebte, setzte nur fort, was Pestalozzi angebahnt hatte. Der englische Roman — mit der reichsten Fülle W. Scott — hatte stets den Charakter des Landvolks warm und wahrheitsgetreu dargestellt.

Durch W. Scott ist Immermann augenscheinlich angeregt; aber das beste that bei dem scharf gebildeten Juristen der Einblick in die ländlichen Verhältnisse Westfalens. Hier, im alten Sachsenland, auf der rothen Erde, war Brauch und Sitte, Gewohnheitsrecht und Ueberlieferung viel fester ausgeprägt als sonst in irgend einem Theil Deutschlands. Es ist ein ungemein glücklicher Griff dieser Hofschulze, mit seiner harten bäurischen Schlauheit, seinem

kalten Verstand, seinem zähen Halten am Herkommen und seinem Aberglauben; ich wüßte kaum eine der deutschen Bauernfiguren ihm an die Seite zu stellen. Die seltsame Mischung der Motive beim Hofschulzen: der feste Glaube an das Richtschwert Karls des Großen und die bewußte Schlauheit, mit der er dem Antiquar ein falsches Zeugniß darüber abkauft — ist des größten Humoristen würdig.

Der Humor liegt, wie im Don Quixote, wie bei Jean Paul, im Gegenüberlagern von zwei parodischen Massen: auf der einen Seite die Bildung, welche die Realität verloren hat, auf der andern die uncultivirte Sitte, die in ihrer Isolirung von dem allgemeinen Weltverkehr trotz des härtesten Bauernverstands an Tollheit streift. Der vornehme Mann sieht auf die „guten unschuldigen Landleute" herab; diesen kommt er vielmehr närrisch vor. „Der Bauer", sagt Auerbach einmal, „ist nichts weniger als bescheiden; er traut den Gebildeten und Studirten fast nur einen verdrehten Verstand zu".

Die Empfindsamen sowohl aus der Rococozeit als aus der Romantik suchten auf dem Lande die Freiheit und Natur, die den Städten verloren gegangen war: die moderne Poesie sieht schärfer; sie verlangt nach Sitte und Herkommen, die der guten Gesellschaft fehlen, und die sich im Dorf noch in strenger Wirkung erhalten haben.

Hier, will Immermann sagen, und mit ihm Auerbach, liegen für die Dichtkunst noch ganz jungfräuliche und höchst ausgiebige Stoffe: das ist die erste Bedeutung der Dorfgeschichten.

Zu den bedeutendsten Conflicten, welche die Dichtkunst darstellt, gehört der Kampf des individuellen Willens gegen die überlieferte Sittlichkeit. Die moderne Verdrossenheit entspringt nicht aus dem drückenden Gefühl der Schranken, sondern aus dem Zerfließen aller Gränzen, aus der Abwesenheit jener Zucht, welche die Kraft übt und zur Selbstbestimmung befähigt.

Die romantischen und jungdeutschen Figuren begegneten nur äußern Hindernissen: in ihrer Seele fanden sie keinen substantiellen Inhalt, der zwingende Gewalt auf sie ausübte, und in dieser zwingenden Gewalt allein beruht der Begriff der Wirklichkeit. Der Held war jeden Moment genöthigt, ein neues Princip seines Denkens, Empfindens und Handelns zu entdecken; er unterzog sich dieser Aufgabe mit unglaublicher Virtuosität, aber über dieser Beschäftigung kam er nicht zum wirklichen Handeln. Im Hauptbuch unsrer Romanhelden war die Seite des Debet leer geblieben und dadurch ihr ganzes Vermögen unsicher geworden.

„Wohl noch keine Zeit", sagt Auerbach, „kannte einen so raschen Verbrauch öffentlicher Charaktere wie die unsrige. Die Furcht, sich abzunutzen, erregt daher leicht Ausschreitungen aller Art, die vor einem jähen und spurlosen Versinken in dem Strom des Tageslebens wahren sollen. Das sogenannte höhere Gesellschaftsleben bewegt sich fast ausschließlich zwischen Amüsiren und Ennuyiren; ihm suchte die Literatur zu dienen. Das Pikante soll nicht sättigen, es soll nur den Gaumen reizen, die verlorne Genußfähigkeit anregen. Welch eigenthümlichen Hautgoût verleiht da eine recht wilde Subjectivität! Bringt nur alles vor, wie es euch in den Sinn kommt! Stellt das Unvereinbare neben einander! . . . Wenn der Poet alle die seltsamen und oft brillanten Wunderlichkeiten seiner Subjectivität ausgebreitet hat, so ist er im Stande und wirft zuletzt noch seine Gebilde und sich selbst obendrein über den Haufen. Er hat keine Liebe, weder zu sich noch zu seinem Werk. Er ist bei jedem Satz am Ziel, weil er keines hat. Leser und Zuschauer dürfen gar nicht zur Besinnung kommen, der Dämon des Ennuyirens jagt mit geschwungner Geißel. — Es soll eine vorübergehende Erregung zuwege gebracht werden, ohne dadurch das thatenlose Gleichgewicht zu stören. Ein leidender Zug ist erforderlich, er darf aber nicht so stark sein um zum wirklichen Mitleiden zu erregen. Man darf nie aus der Zuschauerstellung heraus kommen:

man betrachtet sich das Schauspiel und fühlt sich dabei recht wohl in der eignen Haut."

Seit fünfzig Jahren machte die deutsche Literatur dem Herkommen den Krieg: an der Lectüre dieser Schriften waren wir alle aufgewachsen, wir hatten die Flüssigkeit der Begriffe, die Dialektik der Gegensätze nicht blos von den Philosophen, sondern noch viel mehr von den Dichtern überkommen, und in der Vielseitigkeit der allen geläufigen Gesichtspunkte wurde die Auswahl schwer. Der Reichthum unsrer Bildung war unsre Armuth.

Aus der Reaction gegen diesen scheinbaren Reichthum erklärt sich die Einkehr der Dichtung in Kreise, die von der Bildung noch nicht so zersetzt sind. Den Bauern steht eine feste Sitte entgegen, die ihre Kraft verhindert, sich ins Grenzenlose zu verlieren, und ihre Bestimmtheit ist noch nicht durch verwirrende Reflexion aufgelöst; ihre Motive, oft sehr verkehrt, gehn wenigstens unmittelbar aus der Sachlage hervor.

„Das sauersüße Lächeln, das Aufgeregtsein ohne bestimmtes Wollen und Wünschen, kann im Volk nicht Raum greifen. Hier herrscht noch das einfache Lachen und das einfache Weinen. Wie man nicht leicht spazieren geht, um sich Bewegung zu machen, ziellos, so ist auch die geistige Bewegung nicht bloßes Spazierengehn: man will wohin kommen. Im Volk wird eine ruhige Darlegung noch nicht so leicht von einem Witzwort ausgestochen; man will sich noch überzeugen lassen, und findet das nicht langweilig. Die Geilheit der bloßen Genußsucht, auch in geistigen Dingen, ist noch nicht ins Volk gedrungen. Das Laster ist noch ganz, tief gewaltig, noch nicht raffinirt und interessant. Das Leben ist noch nicht blos Genuß, sondern auch eine Pflicht; das Nachdenken ist eine Pflicht, die zur That führen soll."

Diese Volksschicht hat die frühere Poesie nur als Masse gekannt und beachtet: die neue Poesie hebt aus ihr die Individuen heraus. Sie zeigt „die Abgeschlossenheit des individuellen Lebens,

seine Hindernisse und Förderungen, die Vereinsamung auf der einen, und die gewaltsame Gebundenheit auf der andern Seite."

Das Volk ist der Inbegriff „derjenigen Menschen, die ihre Lebens- und Weltanschauung vorherrschend aus selbständiger Erfahrung und unmittelbarer Gegenwart ziehn. Einzelne geschichtliche Ueberlieferungen ragen da und dort herein, ordnen sich aber nicht zu einem übersichtlichen Zusammenhang; die Grundsätze verknüpfen sich nicht mit innerer Folgerichtigkeit, sondern stellen sich lose neben einander. Wie die aus der Beobachtung entnommenen Wetterregeln sich als traditionelle Sprüche forterben, so auch die Wahrnehmungen über Menschenleben."

Die Sentimentalität des vorigen Jahrhunderts suchte das Dorf auf, um ungestört ihren Grübeleien nachhängen zu können; die moderne Poesie weiß, daß das eine Illusion ist.

„Man irrt sich gewaltig, wenn man glaubt, auf dem Lande könne man ungestört für sich leben. Das kann man nur in einer großen Stadt, wo die Menschen sich nicht um einander kümmern, wo einer an dem andern täglich vorüber geht, ohne zu wissen, wer er ist, was er thut und treibt. In einem Dorf, wo die kleine Zahl der Einwohner sich kennt, muß man von seinem Thun und Treiben einem jeden Rechenschaft geben; man kann sich nicht selbstgenügsam abschließen. Will einer sein Leben so einrichten, daß es gegen die allgemeinen Gewohnheiten verstößt, so ist er dem Spott aller ausgesetzt."

Die Natur des Bauern ist durchaus conservativ; „für ihn wird jede Aenderung der Anschauung zum innern Conflict. Für die Gebildeten, für die Städter überhaupt, ist individuelle Freiheit der vorherrschende Charakter. Es läßt sich nicht mehr alles in Gemeinbegriffe zusammenfassen; jeder schafft sich mehr und minder seine innere und äußere Welt. Der wissenschaftlich Gebildete kann durch Erörterung leicht eine Ansicht aufgeben oder sich berichtigen lassen; er ist es gewohnt, die verschiedenen Seiten der Anschauung

zu erkennen, er verliert mit der einen Anschauung noch nicht di Sache an sich, und geschähe es auch, so ergänzt er sie leicht. Die Hinaufschwingen über die Gegenwart ist aber auch vielfach Schul an der Lahmheit unsrer Zustände."

Anders auf dem Lande. „Der Mann der Erfahrung, de Mann aus dem Volk verliert leicht durch das Aufgeben seiner gewohnten Anschauung auch die Sache an sich, aus einem unbewußten Zug sträubt er sich spröde gegen das Neue. Hier ist di Herrschaft der halben Zustände, der relativen Hingebung, die sic in der Reflexion einen Hinterhalt wahrt, noch spärlich; hier ist noch Lachen und Weinen, Jauchzen und Klagen herzhaft, ohne Zurückhaltung Die Leidenschaft hat hier noch ihren vollen Muth, man weicht ihr nicht aus, das ganze Sein brennt in ihr und verzehrt sich."

Hier ist der echte Schauplatz für tragische Conflicte. Freilich muß der Dichter den Muth haben, sie ernsthaft durchzuführen. „Es ist frivol, einen Conflict anzuregen und zu begründen, und doch, um Hörern und Lesern den tragischen Schauer zu ersparen, am Ende nachgiebig umzubiegen. Man verfällt dann wieder in reservirte Neigungen, Mißverständnisse und dergleichen, und wird leicht geneigt, alle Verschuldung als Folge der Zustände darzulegen, die innere Verderbtheit durch die Verkettung der Umstände zu beschönigen, mit einem Wort, das Laster als Unglück darzustellen und mit einer ruchlosen Sentimentalität aufzuputzen."

Man kann Auerbach nicht beschuldigen, in seinen Novellen diesen Grundsätzen untreu geworden zu sein. Er zeigt uns auf dem Dorf nicht das lügenhafte Bild friedlicher und ununterbrochen gemüthlicher Zustände, er schildert uns eine Reihe harter Conflicte, und führt sie mit Energie durch.

Eine Reihe gewaltthätiger eigenwilliger Naturen versündigt sich gegen Sitte und Gesetz, und ihr Leben wird elend. So ist Florian ein vorzügliches Bild. Er hat in seiner Natur etwas

Geniales. Ein gelernter Fleischer, treibt er sein Handwerk bis zur Virtuosität und Kunst, und seine lebenslustige Natur gewinnt ihm überall leicht die Herzen. Aber er hat den Fehler, daß er nichts thun mag als was er gern thut, und das geht nur ausnahmsweise. Er liebt ein Dorfmädchen, die aber von ihren Eltern einem wohlversorgten Beamten bestimmt ist. Sie hat den Florian gern, will aber die Versorgung nicht daran geben. In ihrem eignen Haus an halbe Verhältnisse gewöhnt, läßt sie sich in Widersprüche hineintreiben, die zuletzt zum Elend führen. Florian kommt trotz seiner Kunst auf keinen grünen Zweig; weil er gern prunken mag, macht er Schulden, er sucht sich durch das Spiel zu helfen, verliert und wird endlich durch einen Schurken zum Einbruch verleitet. Er wird verhaftet, sucht sich heraus zu lügen, kommt aber auf sechs Jahre ins Zuchthaus; nach Abbüßung seiner Strafe zieht er mit seiner Geliebten, die nun seine Gattin wird, als Landstreicher herum. Es ist eine öde trostlose Existenz, und nur die scharfe feste Hand des Zeichners, sowie das Gefühl, daß nur aus Menschenliebe ins Fleisch geschnitten wird, fesselt die Theilnahme des Lesers.

Das Tragische der Schuld liegt in ihrem ewigen dialektischen Fortwirken: hat man sich zuerst in die Unklarheit getaucht, in der die Unterschiede von Gut und Böse schwinden, so scheut die Seele das befreiende Licht. „Wenn die Menschen etwas in Verstimmung bringt, da zerren und reißen sie an allen Banden, die sie mit andern verknüpfen; sie wollen noch unglücklicher, sie wollen losgetrennt und allein sein, damit Niemand die Befugniß habe, sie ins Klare zu bringen, weil sie nur im Unklaren zu ihrer Verstimmung berechtigt sind."

Auerbach ist nicht weich gegen die Schuldigen, aber als Zweck der Strafe läßt er nur Besserung gelten. Auch auf verhärtete Gemüther kann durch Ernst und Milde segensreich gewirkt werden. Diesen Grundsatz vertritt die Erzählung „Sträflinge" 1845; im

„Gevattersmann“ wird wiederholt darauf hingewiesen, wie der Höhere, wenn er durch Bekenntniß des eignen Fehlers sich dem Schuldigen gewissermaßen gleichstellt, bei diesem Scham und damit fruchtbare Reue erweckt. So ist überall die ethische Bedeutung der Geschichte die Hauptsache.

Das ist es, was Auerbach von den Romantikern scheidet: er hat sich wiederholt bemüht, sich den Gegensatz seiner Bildung gegen die romantische Schule zurecht zu legen, hauptsächlich in dem Essay über Hebel.

Für die Romantiker war das Reich der Poesie ein andres als das Reich der Wirklichkeit; sie glaubten mit dem letztern spielen zu dürfen, bald durch Ironie, bald durch Phantastik. Das zeigt sich namentlich in ihrem Verhalten zum Volk; sie finden einen ästhetischen Genuß daran, wenn es allerlei alten Aberglauben nachschleppt, während die moderne Poesie „nicht des Dämmerlichts durch gemalte Scheiben bedarf, um ein poetisches Farbenspiel zu gewinnen.“

Den Romantikern war es mehr um Farbe und Stimmung zu thun als um Zeichnung; und wenn sie zeichneten, so suchten sie mehr das Auffallende und Wunderliche als das Normale. Wenn die gute Gesellschaft „zum kleinsten Gedicht keine Gelegenheit bot“, so wandten sie sich zu den Lacerten. Die Berliner aufgeklärten Kreise waren ihnen zu vernünftig, in ihrer Flucht vor dem Trivialen griffen sie auch wohl ins Volk, wo Aberglaube und Vorurtheil zu finden war. In Wielands und Kotzebue's Zeit schlug man dem ehrsamen Spießbürger mit den Naivetäten einer Gulleru und Gurli ins Gesicht, die man aus Aethiopien und Indien wollte geborgt haben; auch das Hottentottenmädchen Narina stand in Werth. Dann entdeckte man solche Arabesken in größerer Nähe; die schnippischen Dorfmädchen, Zigeunerinnen und Salontiroler. Die deutsche Romantik war darin nicht sehr productiv;

mit Begeisterung entlehnte man Meg Merillies, Ochiltree und ähnliche Figuren aus Walter Scott.

Ganz fehlt diese Richtung auf die Arabeske bei Auerbach nicht. Wiederholt spricht er seine Freude an der schönen Erzählung Brentano's vom braven Kasperl aus; zum Theil wohl, weil der Dichter gewisse Seiten des Volkslebens glücklich getroffen hatte; dann aber auch, so sehr er sich dagegen sträubt, wegen der romantischen Farbe der Erzählung. Seinem Princip nach möchte er gern das Richtschwert und den Aberglauben entfernen, aber schnitte man das in der That weg, so ginge doch ein Theil des Reizes verloren. Figuren wie der Geigerlex (man vergleiche Ochiltree und Wandering Willie) oder Tonele mit der gebissenen Wange (übrigens ein reizendes Bild warmer lebensvoller Sinnlichkeit) schlagen allerdings etwas in den Bereich der romantischen Arabeske.

Aber freilich nur im Costüm, denn Auerbach hielt streng darauf, bei jeder Figur den psychischen Kern, die Beziehung auf die Sitte und die tiefre ethische Bedeutung bloßzulegen. Die Erscheinung sollte den Reiz des Fremden haben, das Wesen unser Verständniß bekräftigen und erweitern.

Aehnlich unterscheidet sich sein Verhalten zur Natur von dem der Romantiker. „Ein hervorstechender Zug der Romantiker ist die frische Wanderlust, das selig freie Schweifen ins Weite. Sie traten aus Schule und Studirstube, aus Geräusch und Brodem des Städtelebens hinaus in den Morgenduft der frischen Natur und nahmen ihre Einwirkungen tiefer in sich auf. Daher jene herrlichen Lieder von den Heimlichkeiten der Waldeinsamkeit, von der mondbeglänzten Zaubernacht. Die tausend gesellschaftlichen Beziehungen, die sich ihnen anhängen wollen, bannen sie weit zurück und versenken sich still in das einsame Naturwalten, und in traumhaften Gesichten wird ihnen manches Geheimniß zum tönenden Lied.“

Dieser mythischen Naturschwärmerei stand Hebel fern. Grade weil er von Kindheit auf schon auf vertrautem Fuß mit der schönen Natur lebte, nahm er ihre Eindrücke leicht hin, und schaute bald darüber hinweg nach sinnvollen Deutungen. Für ihn war das Naturleben von vornherein kein Gegensatz, den er dichterisch in sich aufzunehmen hatte. Seine Gedichte sind vorwiegend aus dem Menschenleben, mit einem Hintergrund stiller Natur. Er besieht sich die Welt von der Bauernstube aus, in die er sich einhegt; und lebt mehr in Dorf und Haus als in Wald und Feld. Hierdurch nähert er sich wieder dem Volkslied, in welchem auch wenig von schöner Natur die Rede ist."

Auerbach hat ihm diese Beschränkung abgelernt. In seinen Dichtungen wird die Natur nur selten Gegenstand, und er bildet darin einen merkwürdigen Gegensatz gegen die Virtuosität der meisten modernen Dichter. Daß er es zur Virtuosität leicht hätte bringen können, zeigen mir namentlich zwei seiner Erzählungen: „Des Waldhüters Sohn" 1847, und „die begrabene Flinte" 1844. In beiden tritt die volle Romantik der Natur hervor; in der letztern sogar das Grausen der Naturgewalt.

Aber er verschmähte es, weil es seinen poetischen Ueberzeugungen widersprach, und wendete es nur in der Einleitung seiner Novellen an, um wie in einer Ouvertüre die Stimmung anzuschlagen, die durch das Ganze durchklingen soll. Wo er ausführlich beschreibt, sind es solche Naturerscheinungen, die auf das wirkliche Leben der Dorfbewohner Einfluß haben. Brillant ist z. B. die Beschreibung des Hagelschlags in „Lucifer", freilich im Ganzen nur eine Variation auf das berühmte Thema von Hebel. Charakteristisch für seine ganze Poesie ist die Schlußwendung, das Erwachen der Natur nach der furchtbaren Nacht. „Ein Ungemach, das hereingebrochen, sieht sich am andern Morgen ganz anders an. Am Tage seiner Entstehung willst du es nicht dulden, kannst du es nicht fassen; es soll sich nicht einnisten in deiner Seele als

Wahrheit Wie wäre es möglich? Du selber lebst, und deine Gedanken sind wach; wie kann dir etwas entrissen werden das dir angehört, das du mit deinen Gedanken festhältst? Sinkt die Nacht und macht dich dein selbst vergessen, so faßt dich am Morgen das, was dich gestern betroffen, noch immer mit staunendem Schmerz, aber schon ist es zur Vergangenheit geworden, die mit unwandelbarer Gewißheit feststeht; du kannst nicht mehr daran rütteln, und mußt dich darein ergeben, mit stillem Schmerz dein zerstücktes und überbürdetes Leben der heilenden Zukunft entgegen führen."

Mit inniger Liebe wird alles behandelt, woran das Gemüth der Dorfbewohner unmittelbar betheiligt ist, die Erscheinungen des Feldes, insofern sie zum Ackerbau gehören, das Leben mit den Pferden in Stall und Wiese, mit den Kühen und mit den Schafen; jedes einzelne Hausthier wird für den Dichter wie für den Landbewohner ein interessanter Charakter. „Wie ist die Welt so schön!" ruft er einmal aus, „und wie viel tausend und tausendmal vergißt man's." Bei seinem Verwandten Erkmann-Chatrian hat mich ein ähnlicher Ausruf erfreut.

Diese ernste sittliche Weltfreudigkeit ist bei ihm, wie im Grunde auch bei Jean Paul, die bleibende poetische Stimmung. Bei den eigentlichen Romantikern findet sie sich selten; am meisten bei Novalis, trotz seiner Nachtphantasien; am wenigsten bei Tieck, dem aus der Natur überall Gespenster entgegen grinsen.

In einer andern Beziehung scheint Auerbach in der Form sich den Romantikern zu nähern: er gibt dem Lied einen großen Spielraum in seinen Novellen; manche derselben bestehn aus einem Wettgesang zwischen Mann und Weib, von beiden mit entschieden melodischem Gefühl und zum Theil geistreich improvisirt: sie sehn aus wie eine Tieck'sche Novelle, Sternbald oder Magelone. Aber die Verwandtschaft ist nur scheinbar. Tieck's Lyrik ist seine eigne, die Prosa ist nur das Bindeglied; bei Auerbach ist das Volkslied ein wesentlicher Theil seines Gegenstands, des süddeutschen Volks-

lebens. Der Süddeutsche singt von Natur, jede Regung seiner Seele sucht einen melodischen Ausklang; der Norddeutsche beruhigt sich im Sprichwort. Tieck, der als Berliner eigentlich Virtuos im abrundenden Sprichwort sein sollte, producirt in der Art der Süddeutschen; Auerbach, der Süddeutsche, führt die Natur des von ihm geschilderten Stamms, nachdem er sie erst gezeigt, auf die norddeutsche Form der ethischen Abrundung zurück.

Wiederholt spricht Auerbach seinen Unwillen darüber aus, daß von der kirchlichen Reaction das öffentliche Singen untersagt wird. „Man hat von Pfarrerswegen verboten, daß am Sonntag überhaupt Tanzmusik gehalten werde; man soll am Sonntag beten und noch einmal beten, und dann von heiligen Dingen sprechen; daß der Sonntag für die Arbeitenden auch ein Freudentag ist, das soll nichts mehr gelten!" Wie der Polizeistaat gegen jegliche Regung des individuellen Lebens, so ist die Pietisterei gegen jeden frischen Lebensgenuß empfindlich.

Auerbach hat eine ganze Reihe schöner Volkslieder, die bisher ungedruckt waren, aufbewahrt; er wird warm und beredt, sobald er auf diesen Gegenstand kommt.

„Es scheint freilich, als ob der Strom der Geschichte ganze Provinzen des Empfindungslebens wegschwemmte. Unsre Zeit hat den getragenen Ton im sehnsüchtigen Volkslied vom Scheiden und Meiden fast ganz verlernt. Aber auch das übermüthige Aufjauchzen geht mehr und mehr verloren. Wie auf dem Schlachtfeld der Donner der Feuerwaffen, so begräbt in den Werkstätten das Dröhnen der Dampfmaschinen jeden die Arbeit begleitenden Gesang, und der Nachtwächter heißt jedes Ständchen schweigen."

Das Organische verlangt Stille, wenn es gedeihn soll, und wird durch fremdes Aufmerken geängstigt und gehemmt. Auch durch freundliches Aufmerken. Man hat die Märchen der Spinnstube belauscht, man hat von den Handwerksburschen die alten Sprüche und Weisen gelernt, und ist mit dieser Beute froh in den

Salon, in die Akademie zurückgekehrt. Herrliche Zeugnisse für die ursprüngliche Bildungskraft des Volks; aber Petrefacten, sobald man sie im Museum einrahmt. — Soll es mit der Dorfgeschichte werden wie mit dem Märchen und dem Volkslied? Soll sie fortleben in der Poesie und ausgehn in der Wirklichkeit? — —

IV.

Wo aber bleibt der Dichter des Spinoza und der philosophischen Novellen in diesen Dorfgeschichten?

Der erste Grund des Interesses an diesen Geschichten war, unverbrauchte Stoffe für die Darstellung zu finden. Der zweite — für Auerbach der entscheidende — in den Naturlauten unreflectirender Menschen dem Grundgesetz der Menschennatur näher zu kommen. In ihnen findet er Momente, „in denen die reine unschuldige Natur sich ganz kundgibt, in denen die Seele nicht weiß, daß sie nackt ist, und sich deshalb nicht schämt und versteckt."

Den Dichter des Spinoza wiederzufinden, greife ich aus den Dorfgeschichten zwei Figuren heraus, den „Lauterbacher" und den „Kohlebrater", Adolf Lederer und Adalbert Reihenmaier. Nicht als ob in ihnen Auerbach sich selbst porträtiren wollte; im Gegentheil, er behandelt sie ironisch, mitunter sogar viel zu ironisch, er hätte nicht nöthig gehabt, ihre Pedanterie so stark hervortreten zu lassen. Man ist aber nicht selten geneigt, am schärfsten seine eigne Naturanlage zu persiffliren, die denn doch Naturanlage bleibt, auch wenn man sie durch Bildung überwindet. In jenen beiden Figuren wird das Ungeschick des philosophisch gebildeten Mannes dargestellt, den nicht Gebildeten zu verstehn und sich ihm verständlich zu machen; weil der Gebildete in der einzelnen Erscheinung die bleibende symbolische Bedeutung sucht, während der Naturmensch

immer nur nach dem Nächsten sieht. In diesem Sinn ist Auerbach vorzugsweise der gebildete Mensch unsrer Zeit. Daß er seine ursprüngliche Neigung zu überwinden verstand, hat er durch die That bewiesen, wie ja auch Lauterbacher und Kohlebrater zuletzt sehr gut mit den Bauern fertig werden. Nur merkt man aus seiner Schilderung selbst die Art, wie er ihnen ursprünglich beigekommen ist. Bei Jeremias Gotthelf und Fritz Reuter erscheint, was die Bauern denken, empfinden, thun, als ganz natürlich, so verrückt es mitunter ist, weil jene Dichter in ihrer eigensten Natur so empfinden wie ihr Gegenstand, weil sie ihre erworbene Bildung gelegentlich in den Kleiderschrank hängen, und nur herausnehmen, wenn sie sie brauchen. Bei Auerbach erscheint das Denken und Empfinden, das Reden und Thun der Bauern als etwas höchst Merkwürdiges, worüber man sich erst Rechenschaft geben, wofür man die allgemeine Regel erst finden müsse.

Die Untersuchungen, welche Auerbach in „Schrift und Volk" über Hebel's dichterisches Wirken anstellt, werfen auf sein eignes Schaffen ein neues Licht und berühren die tiefsten Geheimnisse der Dichtung.

Hebel schrieb seine alemannischen Gedichte, nachdem er längere Zeit aus seiner Heimath entfernt gewesen war; ebenso Auerbach seine Dorfgeschichten.

„Das Leben des Volks frei gestaltend in die Literatur zu übertragen, dazu ist erforderlich, daß man äußerlich oder wenigstens zeitweise innerlich aus jenem Leben herausgetreten sei, wie man die Muttersprache eindringlicher versteht und gebraucht, nachdem man fremde Sprache und Ausdrucksweise erforscht hat."

„Erst durch die Ferne erscheint das Einzelne als Ganzes und offenbart den ihm innewohnenden allgemeinen Gedanken. Der echte Dichter sucht eine Fernsicht, von der aus er das Gegenwärtige wie ein Vergangenes schaut."

„Nach Raum und Zeit waren dem Dichter Hebel die von

ihm geschilderten Zustände entschwunden, sie hatten aber im Grund seiner Seele stets in ihm geruht. Ein gelehrter Beruf isolirte ihn von der unmittelbaren Volksgenossenschaft, seine Dichtung war eine Heimkehr zu den Seinigen und eine Einkehr in sich selber. Sie war eine Erinnerung sowohl in dem Sinn, daß die geschwundenen Gestalten und Gemüthsregungen wieder neu vor dem Geist auflebten, als auch in dem höheren Sinn, daß das alte halb Erloschene und Verwischte freier, reiner und tiefer wieder in die Seele herein genommen, verwebt, verinnert wurde."

„Der Dichter kehrt aus der Fremde zurück; er hat das Ferne mit heimischem Auge gesehn; nun sieht er das Heimische fast mit fremdem Auge; es ersteht in ihm in neuer Geburt."

„Eigentlich liebt das Volk es nicht, sich seine eignen Zustände vorgeführt zu sehn; seine Neugier ist nach Fremdem, Fernem gerichtet. Der Städter sucht die Sonntagsfreude auf dem Land, der Bauer freut sich schon im voraus, Sonntags nach der Stadt zu gehn; überall ein Hinausströmen aus dem gewohnten Lebenskreise. Dieser Sonntagsstimmung weiß der Dichter nur dann Genüge zu thun, wenn er das Verborgene und Wunderbare der eignen Welt erschließt."

Der Dichter muß sich aus seiner Heimath entfernt haben, um ihre Merkwürdigkeiten zu entdecken, aber eben so wesentlich ist es für ihn, auf dem Lande geboren zu sein.

„Hier ist eine kleine Welt, die leicht bewältigt werden kann. Man kennt die Menschen alle bei Namen und in ihren Verhältnissen. Wie man einander beim Begegnen grüßt und anspricht, so hat jeder ein Wort für den andern, eine Beziehung zu ihm. Dadurch bildet sich im Geist des Dorfkindes ein familienhafter Zusammenhang aus. Wer auf einem Dorf oder in einem Städtchen geboren und aufgewachsen ist, erinnert sich oft wunderbar der verschiedensten eigenthümlichen Menschen und Schicksale, die leibhaftig

vor seine Seele treten, ohne daß sie in längerer oder näherer Verbindung zu ihm gestanden."

„In spätern Jahren läßt sich diese kleine Welt nicht mehr so als ganze erfassen. Der betrachtende Geist, aus entferntem Lebenskreise hinzutretend und ins Allgemeine vertieft, ruht nicht mehr so selbstvergessen auf den Dingen. Darum können Lehrer, Pfarrer und Beamte selten so in das Dorfleben eindringen wie ein Kind des Dorfs. Vermögen sie auch — was selten geschieht — durch die Häßlichkeiten und Verkehrtheiten hindurch zum ewig Menschlichen zu dringen, so haben sie meist zu vielerlei fremde Gedanken und Reflexionen, während sie dies betrachten; dies Leben wird ihnen nicht eigen, weil sie nicht sein eigen waren."

Offenbar wollte Auerbach nicht blos Hebel's Anschauen und Schaffen, sondern sein eignes erklären und zurecht legen. Nicht ganz gilt von ihm, was er von Hebel erzählt. Seine Kindheit verfloß nicht ganz in Einheit mit dem Gefühl des Dorfs. Wie wir aus dem „Lauterbacher" sehn, herrschten in Nordstetten keine Vorurtheile gegen die Juden; aber sie wurden doch immer als etwas andres betrachtet. Der Lauterbacher, der neue christliche Schullehrer des Dorfs, trifft seinen jüdischen Collegen; man höre ihr Zusammentreffen.

„Der jüdische Lehrer stand in Verlegenheit da, seine gefalteten Hände aufeinander reibend; er wußte nicht, sollte er dem Angekommenen die Hand reichen oder nicht. Er fürchtete zudringlich zu erscheinen, da man ihn nicht aufgesucht hatte; er fürchtete, sich durch Zuvorkommenheit etwas zu vergeben. Furcht vor Zudringlichkeit und Mißachtung auf der einen und vor zu weit getriebner Empfindlichkeit auf der andern Seite, dies sind die beiden Schächer, zwischen denen der Jude im gesellschaftlichen Leben gekreuzigt ist."

Darin steht der Sohn des Landpastors, wie Jeremias Gotthelf, dem Dorfleben unbefangener gegenüber. Der Lauterbacher zeichnet seine Bemerkungen im Tagebuch auf: „der jüdische Lehrer

ist ein vorurtheilsfreier Mann von Bildung, wie ich noch selten einen getroffen. Er weiß mehr von der Theologie als von den Naturwissenschaften — ist das bei allen Juden so? In seinem Unterricht ist mehr geistreiches als Methode" u. s. w. Kurz, man beobachtet sich gegenseitig und sucht eine Haltung einzunehmen.

In „Spinoza" und „Dichter und Kaufmann" fällt in der Seele des Dichters Anschauen und Empfinden zusammen; in den „Dorfgeschichten" wird das Empfinden erst angeschaut. Dem Lauterbacher und Kohlebrater ist die bäurische Empfindung Gegenstand; ihr eignes Empfinden aber ist etwas, das sich ihr Dichter, so verwandt es dem seinigen ist, auch erst zurecht legen muß.

Das Tagebuch des Lauterbachers, „Feldweisheit von Adolf Lederer", enthält zum Theil Auerbachs eigne Gedanken, zum Theil aber soll es den charakterisiren, der es schreibt; er zeichnet auf dem Felde seine Einfälle auf. Und hier wird nicht recht deutlich, aus welcher Bildungsstufe diese Einfälle hervorgehn. Gleich wie er auftritt und die Glocken läuten hört, merkt er an: „Griechen und Römer! wie hoch schallten eure Triumphe, wie schmetterten eure Kriegsdrommeten! Aber nur das Christenthum grub das Erz aus den dunklen Schachten der Erde, ließ es hoch in den Lüften schweben und weithin seinen Klang ausgießen zur Anbetung, zur Freude und zur Trauer! ... Mir war's als ob die Stimme Gottes mir Willkommen zuriefe. ... O könnte ich die Seelen dieser Menschen ganz in meine Gewalt bekommen! ... Und wenn die Menschen mich nicht verstehn, verstehst du mich doch, o ewige Natur, und lächelst mir freundlich zu, wenn ich deinen stillen Offenbarungen lausche ..."

Weniger der Inhalt dieser Gedanken als die Modulation des Ausdrucks enthält etwas, was sich mit der Seminarbildung des Dorfschulmeisters nicht recht vertragen will. Später, wenn Lederer die Leichtfertigkeit des Volkslieds angreift, die Einmischung

der Polizei in die Sitten vertheidigt u. s. w., erkennt man wohl den Seminaristen; weniger wenn er in der Aufwallung des Gefühls einem Bauernmädchen die Hand küßt, die dann über die Bedeutung dieser Handlungsweise reflectirt.

Gewöhnlich bezeichnet man Auerbach als einen Realisten, und macht ihn zum Führer einer realistischen Schule. Aber der eigentliche Realist läßt die Leute genau so reden und handeln wie sie in Wirklichkeit reden und handeln. Nun hat zwar Auerbach eine ganze Reihe glänzender realistischer Ausdrücke, die dem Leser ebenso imponiren wie sie vielleicht dem Dichter selbst imponirt haben. Aber der ursprüngliche Zug in seiner poetischen Anlage ist es nicht. Von Natur geht er darauf aus, grade wie Jean Paul, der mitunter auch recht realistisch sein kann, alles zu veredeln und zu idealisiren, und so hat er auch den Gedanken des Schulmeisters einen erhöhten Ausdruck gegeben. Mit den Bauern macht er es mitunter nicht anders.

„Heutigen Tags", sagt ein Bauer zum Gevattersmann, „ist der Mensch so weit gekommen, daß er mit Sonnenstrahlen malt, mit Dampf reist und mit Blitzen spricht, und wenn ich mir so denke: in diesem Augenblick laufen unhörbar, und schneller als man sagen kann, Worte durch den Drath dahin, und ein Land spricht mit einem andern und ich sehe nichts und merke nichts davon — da macht mich das Geheimniß fast andächtig, und ich denke an die großen Geheimnisse, die in der Welt und die über ihr noch verborgen sind, und alles ist so groß, daß ich's nicht fassen und nur erstaunen kann. Ich danke meinem Geschick, daß ich in einer Zeit lebe, in der die Geheimnisse der Welt uns ganz nahe gerückt sind; seit ich das weiß, bin ich viel glücklicher. Ueber meinen Acker hin ziehn unsichtbare Worte, und auch auf meinem Acker steht das große Räthsel der ganzen Welt, zu der wir in Andacht aufschauen."

Der Gevattersmann gesteht, daß er die Ausdrucksweise des

Bauern „ein bißchen herausgeputzt habe.“ Aber „die Gedanken sind doch dieselben, und gute Gedanken sind ein Segen.“ Das sind sie, Freund Auerbach! Sie sind würdig, gedacht und aufgezeichnet zu werden, aber nicht geeignet, den Denkenden zu charakterisiren.

Um im Gegensatz dazu den leibhaftigen Realismus zu empfinden, muß man neben den Lauterbacher die „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ von Jeremias Gotthelf halten. Das Buch war einige Jahre früher erschienen, und Auerbach hat es gewiß gekannt, aber in keiner Weise nachgeahmt. Das Thema ist das nämliche: der Schulmeister muß, um die Bauernkinder erziehn zu können, erst durch Wechselwirkung mit den Bauern selber erzogen werden. Aber der Berner Schulmeister, das echte Bauernkind, ist derselbe, dem wir alle Tage in Norddeutschland begegnen, nur daß er vielleicht noch einige Stufen niedriger steht: seine wissenschaftlichen Versuche erheben ihn nur scheinbar über die Bauern, die ihn gering schätzen, weil er weniger Lebensklugheit und weniger Geld besitzt, und ihn unbarmherzig hänseln, bis er endlich hauptsächlich durch Vermittelung seiner verständigen Frau zur Geltung kommt. Gotthelf ist auch viel daran gelegen, seine eignen pädagogischen Ueberzeugungen auszusprechen, aber die Hauptsache ist ihm die scharf realistische Zeichnung des Schulmeisters.

Auerbach hält es für Pflicht, den relativ Gebildeten in einer Sphäre zu halten, welche die Achtung des höher gebildeten Lesers bedingt, d. h. ihn zu idealisiren. Der Lauterbacher muß von vielen Irrthümern zurückkommen, aber wenn Hedwig von ihm sagt: „Er ist einer von den Menschen, die sich über alles so viel Gedanken machen!“ so soll das keine Geringschätzung ausdrücken; der Lauterbacher muß viel lernen, aber dann steht er höher als die Gemeinde.

„Trotz seiner innigen Liebe wurde es unserm Freunde schwer sich ganz in die Weise dieser Menschen zu versetzen. Es ist leicht gesagt: „Ich liebe das Volk!“ aber jederzeit persönlich bereit sein, auf allerlei Seltsamkeiten einzugehn, ohne sich an oft häßliche An-

gewohnheiten und verhärtete Sitten zu stoßen, bald als Freund in beliebige Abschweifungen eingehn, bald als liebende Mutter sich selber keine Ruhe gönnen, und mit Wonnelächeln jedem neuen Wort lauschen, dazu gehört eine Selbstentäußerung, ein Hinausgehn der eignen Persönlichkeit, die nur der echten Liebe möglich ist. Dank der gesunden Erkenntniß, sie war in unserm Freunde."

So darf er denn zuletzt in sein Tagebuch aufzeichnen: „Wenn ich diese Blätter ansehe, ist es mir oft, als war ich früher ein sonderbarer Egoist; ich habe die Welt nur in mich aufzunehmen, nicht mich an sie hinauszugeben getrachtet. Was ist all die eigensüchtige Verfeinerung der Gefühle gegen einen einzigen Gedankenfunken, in eine fremde Seele geworfen! Das ist tausendmal mehr werth als alle noch so sinnreich schwelgerischen Betrachtungen. Es ist gut und war wohl nöthig, daß ich diese hinter mir habe. . ."

Heil dem Lande, das viele Dorfschulmeister von einer solchen Bildung besitzt, die zugleich die Resignation haben, ihr Leben lang im Lesen und Schreiben zu unterrichten! Gottwald hat in den „Flegeljahren" ähnliches geträumt. Zu häufig wird es in der wirklichen Welt nicht vorkommen. Vielleicht würde Freytag's „Bernhard Ehrenthal" in gleicher Lage ebenso reflectiren.

Viel härter als mit dem Lauterbacher wird mit dem Kohlebrater umgesprungen. Nicht blos die Bauern machen sich über ihn lustig, sondern auch sein Freund, der Maler Reinhard. Er warnt ihn vor der Gedankenhetzjagd, er tadelt ihn, daß er von jedem Augenblick ein symbolisches Resultat haben will. Aber nicht blos das sinnige Lorle kommt allmählich hinter die Tiefe seiner Natur, auch der Wadeles-Wirth nimmt ihn gegen den Tadel seines Freundes in Schutz; er findet es zwar sonderbar, daß er jede Ansicht zu verstehn und schließlich zu rechtfertigen sucht, aber er meint, daß er doch ein sehr glücklicher und sehr braver Mensch sein muß, was er in der That ist. Reinhard mag den Symboliker verspotten, der Kohlebrater antwortet mit Recht: „Spotte nur! meine

Behauptung steht doch fest; in jedem Kunstwerk ist Symbolisches und Typisches; die Situation, das Ereigniß ist für sich da; in der tiefern Betrachtung aber muß sich ein sinnbildlicher oder vorbildlicher Gedanke darin offenbaren." Charakterisirt Auerbach damit nicht die Eigenthümlichkeit und Berechtigung seiner eignen Poesie?

Es ist ihm nicht darum zu thun, das Mannichfaltige einer neu entdeckten Art des Lebens getreu zu copiren; er hebt es nur hervor, wie Jean Paul, um einen Strahl des Himmelslichts darauf fallen zu lassen.

„Wie ein aus lauter Licht und fließendem Gold erbauter Chor einer Kirche sah Himmel und Erde aus. Es war als ob die ganze Ewigkeit ihre Heiligthümer aufgeschlossen hätte... Wer verkündet allen die Himmelspracht, wo das Herz, durchglüht vom heiligen Geist des All, sich ausdehnt bis dahin, wo keine Schranke mehr, wo man aufgegangen ins Unendliche, doch beseligt, befriedigt in sich in Gott die klopfende Brust hält! So stand Nazi da, alle Erdenpein war von ihm genommen. In die Seele dieses armen, einfältigen Knechts fiel ein Strahl aus der unauslöschlichen Glorie Gottes, und er stand höher als alle die Großen auf dem Throne des Geistes und der Macht — die Majestät Gottes hatte sich auf ihn niedergesenkt."

In solchen Stellen spricht sich Auerbachs ursprünglich poetische Anlage aus, die Beobachtung des Dorflebens kam erst später hinzu, um in dies Licht aufgenommen zu werden.

Wohl findet sich ähnliches auch bei Gotthelf; aber bei ihm erscheinen die Gefühlsausdrücke gesucht, während sie bei Auerbach aus dem innersten Leben hervorgehn. Dagegen würde es dem letztern schwer fallen, das innere Selbstgespräch des Bauern in so langem Athem nachzubilden, wie es Bitzius thut, dem das Denken im Dialekt völlig geläufig ist. Fritz Reuter gar muß sich erst zwingen, anders als plattdeutsch zu reden: bei Auerbach haben

die alemannischen Ausdrücke nur einen epigrammatischen oder lyrischen Werth.

Die Hauptsache ist ihm der Gedanke selbst; und hier findet der Gebildete eine willkommene Ergänzung seiner Reflexion in der unreflectirten sprichwörtlichen Wendung des Dialekts, die ohne Zielen den Nagel auf den Kopf trifft. Der Dichter hält sein eignes durch den Gedanken auch sittlich erhöhtes Empfinden heilig; aber nicht minder werth ist ihm die naive Inspiration, die ihm von außen begegnet und der er dann analogisch nachzuschaffen sucht. So ist sein Stil, wie bei Jean Paul, ein Stil des Contrastes, der den wirklichen und großen Gedankenreichthum nach allen Seiten hin- und herwendet und dadurch gründlicher verarbeitet.

„Die Naivetät der volkthümlichen Sprache besteht nicht nur in dem Bestimmten, Gesunden, sondern auch oft in dem künstlich Herumtastenden, wo man noch keine fertigen Schablonen und stehenden Redensarten für alles hat, sondern sich erst die Merkmale sucht, neue Worte schafft und alte neu bildet.“ „Nichts ist leichter als durch Uebertragen von Seelenzuständen aus der raffinirten Culturwelt in die Einfalt des Dialekts eine gewisse Ueberraschung hervorzubringen. . . . Was sonst platt und alltäglich erschiene, gewinnt durch die liebenswürdig täppische Unbeholfenheit des Ausdrucks einen neuen Reiz. Es gibt zweierlei Arten von Naivetät: die eine, die, ohne den Durchgang durch die Bildung oder nach demselben, nicht viel Federlesens macht, in Wort und That schnell bei der Hand ist und überrascht: die andre, die an gewohnten Dingen wie an erstaunlich Neuem herumtastet und das rechte Wort künstlich mühsam sucht. Beide Naivetäten wohnen dem Volksdialekt inne.“

Menschen, die in der Reflexion, in der Sprache überhaupt, noch wenig geübt sind, gleichen in mancher Beziehung den Kindern: sie werden sich über ihre eignen Motive nicht klar, und da es in der menschlichen Natur liegt, für jede Wirkung die Ursache zu suchen,

so täuschen sie sich und auch wohl die Andern; der Traum verschwimmt ihnen in das Wachen.

Für den Dichter liegt in diesem Unvermittelten der Uebergänge ein großer Reiz. Er lauscht mit andachtsvoller Spannung den excentrischen Schwingungen des ihm fremden Gemüths, und er hofft von ihnen Enthüllungen über das geheime Walten der Natur.

Ganz ohne Bedenken ist dies Verfahren nicht. In des Dichters Geist gestaltet sich schnell die allgemeine Betrachtung zum bestimmten Bild, dem er den prägnanten Ausdruck zu geben sucht; der concrete einzelne Fall soll nun ebenso den allgemeinen Gedanken durchklingen lassen. Er prüft die Physiognomie und das Gebahren der Naturkinder mit dem Blick des geübten Philosophen, und sieht mitunter in sie hinein, was eigentlich Consequenz des gebildeten Denkens ist.

Auerbach beobachtet das Treiben der Bauern mit einem warmen, feinfühlenden Herzen, zugleich aber mit einer Dialektik, die früh in den Gleichnissen und Schlußfiguren der rabbinischen Bildung geschult ist. Durch Ideenassociation geht ihm bei der Betrachtung über ein Ereigniß oder einen Charakter ein Gleichniß, ein sprichwörtlicher, bildlicher Ausdruck auf, oder er erfindet ihn auch; aber die Freude darüber verwandelt mitunter das Mittel in Zweck. Seine eigne Methode der Induction legt er dann seinen Figuren in den Mund, die nicht immer auf diese Denkform zugeschnitten sind. Seine Figuren setzen sich ihm aus einzelnen Momenten zusammen, die ihm in scharfer Beleuchtung aufgehn. Die Bauernhäuser des Schwarzwalds machen auf ihn ungefähr den Eindruck wie die Blockhäuser des Squatters auf Sealsfield; die naturwüchsigen Gestalten des Dorfs, die noch eines unmittelbaren Handelns fähig sind, imponiren ihm wie etwas Fremdes. Mit Freude- und Bewunderung merkt er auf diejenigen Züge, die der Allerweltsbildung widersprechen, er regt seine Phantasie zu ähnlichen Erfindungen an, und bleibt bei diesen Momenten stehn,

um nicht durch eingehende Zergliederung den Naturwuchs aufzuheben. Jede Aeußerung der Bauern erscheint ihm bedeutend, und er legt eine Symbolik hinein, die man herausfühlt, auch wo er sie zurückhält.

Diese gleichsam feierliche Aufmerksamkeit auf das im Wesen der Bauern sich offenbarende Naturgesetz hemmt den Dichter auch, rasch abschließend mit ihnen oder über sie zu lachen. Auerbach ist im persönlichen Verkehr berühmt als Erzähler lustiger Geschichten: wenn ihm im Schriftstil diese Lustigkeit nicht gelingt, so liegt das wenigstens zum Theil in seinen ethischen Hintergedanken.

„Von jeher bildet der Humor einen Grundzug in der deutschen Volksschrift. Es wird wohl schon manchem vorgekommen sein, der darauf ausging, ein getreues Wort mit dem Volk zu reden oder harmlos froh mit ihm zu sein, daß man erst recht vertraut mit einander wurde, wenn man recht herzhaft mit einander gelacht hat. Das schüttelt die Seelen, lockert sie auf und bewegt sie, während sie sonst lange in steifer Ungelenktheit und Abgeschiedenheit verharrten. Ein gemeinsames Lachen vereinigt die Herzen schneller als die gemeinsame Empfindung eines Schmerzes, weil beim Schmerz noch jeder seine besondre Anschauung und Lebenserfahrung im Hintergrund hat."

Wie fein und treffend bemerkt! — Nun, in dieser Kunst, ein recht herzhaftes andauerndes Lachen hervorzurufen, ist Auerbach nicht Meister. Ich bin ein Virtuos im Lachen, ich kann über eine Aeußerung des guten Sancho Pansa oder Falstaff laut, markerschütternd, unerschöpflich lachen: bei Auerbach ist es mir nie gelungen. Lächeln kann man oft über seinen geistreichen Witz und das treffende Hervorheben der Contraste; aber der Humor unterscheidet sich von der Form des Witzes, der Ironie u. s. w. dadurch, daß man bei ihm dauernd und wiederholt lachen kann und muß, während man über den Witz nur einmal lacht. Durch die Auflösung hebt der Witz sich selbst auf.

Der echte Humorist muß ein Schelm sein, natürlich in ästhetischer Beziehung, oder, wie man sagt, er muß den Schelm im Nacken haben. Auerbach nun ist in jeder Beziehung das Gegentheil eines Schelmen: er hat immer ethische Hintergedanken. Bei jeder Anekdote schwebt ihm die höhere sittliche Wahrheit vor, und er überlegt, inwiefern er sie als Beleg gebrauchen kann. Die Romantiker würden von ihm sagen wie von Jean Paul: er ist im Kern seines Wesens „eine ernsthafte Bestie."

V.

Zu den zwei Motiven, welche zu den Dorfgeschichten führten — dem ästhetischen und dem philosophischen — tritt nun noch das dritte, das praktisch-politische. Auch dieses findet sich bereits bei Immermann angedeutet: der Hofschulze ist ein Protest gegen die Einmischung des Polizeistaats in die ländliche Selbstverwaltung. Mit großer Wärme vertheidigt in gleichem Sinn Auerbach die Freiheit: sein Buchmeier im „Befehlerles" vertritt mit seiner Axt im Arm in gleich kräftigem Trotz das Recht der freien Maibäume und der medicinischen Pfuscher gegen den engherzigen Bureaukraten. Der Unterschied ist nur: beim Hofschulzen sind persönlicher Trotz und Glaube an die Tradition die ursprünglich bestimmenden Motive; die sittliche Erläuterung über das Recht des Selfgovernment ist erst später angeklebt, und man glaubt nicht recht daran nach dem wilden Todtschlagsversuch gegen den jungen Mann, der die Geheimnisse der Vehme belauscht hat; der Buchmeier dagegen handelt in vollem klarem Bewußtsein von dem Recht seiner Sache. Nicht daß es Brauch ist, bestimmt den Dichter, sondern daß die gesunde Vernunft es so will. Aber fest zu wollen, was die Vernunft heischt, und es zu wollen in den Formen der Sitte, darin

liegt nach Auerbach die Eigenthümlichkeit der neuen Lebenssphäre, die er dem Publicum vorführt.

Die ersten seiner Dorfgeschichten hatte Auerbach in seinen Heimathsort Nordstetten verlegt, dessen Name genannt wurde. Die Bauern, die es in einem Anzeigeblatt lasen, wurden sehr erzürnt, und behaupteten, das sei alles erlogen und er habe sie lächerlich machen wollen. Gleichwohl blieb Auerbach bei seiner Art: die sämmtlichen ersten Erzählungen spielen in Nordstetten. „Ich habe versucht, ein ganzes Dorf gewissermaßen vom ersten bis zum letzten Hause zu schildern." „Alle Seiten des jetzigen Bauernlebens sollten Gestalt gewinnen." „Die neuere Volksdichtung kann mit Bewußtsein fortsetzen, was ehedem die Sage naiv that, indem sie bestimmte Orte mit ihren Gebilden umwob."

Der eigentliche Horizont der Dorfgeschichten reicht, was Deutschland betrifft, höchstens bis Horb: hinten aber am Horizont taucht Amerika auf und die katholische Kirche; beides bildet den historischen Hintergrund der Dorfgeschichten, die überwiegend in der Gegenwart spielen, d. h. jedesmal in der Zeit, in der sie geschrieben wurden.

Nur einige gehn weiter zurück, sie schildern die Napoleonischen Kriegsereignisse: „die Kriegspfeife", „des Schloßbauern Vefele" und „Brosi und Moni".

„Es war im Jahre 1796. Damals konnte jeder Bauer aus der Loge seines Hauses die ganze Weltgeschichte vorbei defiliren sehen; Könige und Kaiser spielten mit, und dies großartige Schauspiel kostete oft dem Bauer weiter nichts als Haus und Hof und etwa noch sein Leben. Wir in unsrer stillen Zeit, wir Kinder des unbefriedigten Friedens (geschrieben 1842), können uns kaum einen Begriff von der damaligen Unruhe machen; es war als ob die Leute gar nirgend mehr fest zu Hause wären, als ob das ganze Menschengeschlecht sich auf die Beine gemacht hätte, um einen oder den andern da- oder dorthin zu treiben. Ueber den Schwarzwald

zogen bald die Oesterreicher, bald die Franzosen, bald die Russen, und zwischen diesen drinn steckten die Bayern, Württemberger, Hessen in allerlei Gestalt."

Wie sich nun in diesen Zuständen in der Volksseele die Idee der deutschen Einheit bildete, ist in „Brosi und Moni" (1852) sinnig ausgeführt. Brosi (Ambrosius) ist gebürtig aus Endringen, er ist in das benachbarte Dorf Haldenbrunn übergesiedelt, wo er sich wie in der Fremde vorkommt. Beides gehörte damals zu Vorderösterreich. Außerdem wandert Brosi oft nach dem Elsaß aus, um dort Geld zu verdienen.

Die Erschütterung, die damals ganz Europa ergriffen hatte, wurde in jedem Hause des entlegensten Dorfes verspürt. Bonaparte wurde Kaiser, und Brosi hatte vom Elsaß her eine große Verehrung für ihn.

Nun aber wurde Brosi plötzlich ein Ausländer. Bei der Theilung Vorderösterreichs durch den Reichsdeputationshauptschluß wurde Endringen badisch und Haldenbrunn württembergisch. Dieser Schnitt ging Brosi ins Herz; er war trotz seiner Verehrung für Napoleon gut kaiserlich und merkte nichts von dem Widerspruch: „das aber fühlte er, was es ist, Länder zu durchschneiden, und jedesmal wenn er an dem Grenzpfahl des Waldes vorüber kam, machte er ihm ein grimmiges Gesicht. Besonders mit seinem Gevatter, der nun auch ein Badischer geworden war, sprach er viel über die verkehrte Welt, und als es im Lauf der Jahre dort gegen Napoleon herging, war seine erste Hoffnung, daß Endringen und Haldenbrunn wieder zu einem Lande gehören würden."

Die Erzählung wird bis zu Brosi's Greisenalter fortgeführt. Im März 1848 brach auch in Haldenbrunn die Revolution aus wegen der verkümmerten Nutzung des Gemeindewalds, den der Gemeinderath für sich ausbeutete; Brosi wurde zum Gemeinderath erhoben. Wenn manche erschraken über die wilden Reden, die geführt wurden, beschwichtigte er mit der klugen Einrede, daß man

ja einander kenne, und noch immer wisse, daß es nicht beim ersten Angebot bleibe, man ließe noch etwas abhandeln. Wenn die jüngern Leute von deutscher Einheit sprachen, sagte er oft: „Was wisset ihr davon! Da können wir mitreden; uns gedenkt es noch, daß Endringen und Haldenbrunn zusammengehört haben.“

Was ihn bei der Reaction hauptsächlich betrübte, war, daß dies Ideal seines Lebens nicht in Erfüllung ging; daß vielmehr durch Verlegung der Kirchweihen im ganzen Land auf *einen* Sonntag der nachbarliche Besuch in Endringen abgeschnitten wurde.

Brosi ist eine der köstlichsten Figuren Auerbachs. Abenteuerlich in seinem Leben, dickköpfig in der Behauptung seines vermeintlichen Rechts, dabei aber von einer erquickenden Lebensfreude und Frische. Vor allem ist er ein gewaltiger Tänzer: „Mir kommt keiner gleich!“ ist sein stehendes Sprichwort, und noch im Alter führt er mit seiner Gattin erst in der Kirchweihe, dann zu Hause die kühnsten Tänze auf. In ihm kommt so recht die süddeutsche ausgelassene lustige Natur zur Anschauung; die Meklenburger Bauern bei Fritz Reuter oder die Schweizer Bauern bei Jeremias Gotthelf tanzen wohl auch, aber es ist kein rechtes Kunstgefühl in diesen Tänzen; im Elsaß bei Erkmann-Chatrian wird die Sache schon mit viel mehr Andacht getrieben.

Der erste große historische Hintergrund der ländlichen Zustände, welche Auerbach uns vorführt, ist die *katholische Kirche*; sie durchzieht mit ihren offnen und geheimen Einflüssen das gesammte Denken, Fühlen und Handeln des Volks. Hier mußte der Dichter vor allem seine Sonde anlegen.

Schon in der größern Novelle, die recht eigentlich das innere Leben des Katholicismus zum Vorwurf nimmt, „*Ivo der Hajrle*“, ist der Reiz dieser Kirche auf das Gemüth sinnig entwickelt. „Es liegt eine tiefe Macht in der allverbreiteten Sichtbarkeit der katholischen Kirche. Wohin du wanderst oder wo du dich niederlässest, überall stehn hohe Tempel offen für deinen Glauben;

überall kniet die Gemeinde, andächtig nach denselben Heiligthümern aufschauend; dieselben Worte im Munde, dieselben Zeichen führend, überall bist du unter Brüdern und Kindern des einen heiligen sichtbaren Vaters zu Rom" — oder, wie der heimkehrende Ivo etwa in der Weise des Kohlebraters sich ausdrückt: „Es ist doch schön, daß man von jedem Dorfe die Kirche zuerst sieht, da weiß man gleich, da sind Christenmenschen bei einander, und ihr schönstes und bestes Haus gehört Gott."

Freilich werden diese Vorzüge durch schwerwiegende Opfer erkauft. Namentlich im Leben des Geistlichen selbst. Bei seiner Erziehung im Kloster hört für ihn die Möglichkeit auf, jemals allein zu sein; er bleibt beständig unter der fühlbaren Leitung einer Gemeinschaft, die alle seine Empfindungen regelt. Tritt er dann ins Leben hinaus, so genießt er zwar hohe Ehre, selbst seine Eltern blicken zu ihm empor, aber er bleibt ein Fremder unter dem Volk, er entbehrt alles, worauf das Glück und die Sittlichkeit der Gesellschaft sich gründet. Welche Erscheinungen nun bei verschiedenartigen Naturen diese Gebundenheit in der Erziehung und diese Isolirtheit im Leben hervorbringt, das ist mit überzeugender Anschaulichkeit dargestellt.

Die übeln Nachwirkungen der geistlichen Erziehung dehnen sich auf das allgemeine Leben des Dorfs aus. Wiederholt wird in den verschiedenen Novellen, auch z. B. in der „Frau Professorin," die schädliche Einmischung des Geistlichen in die Gemeindeangelegenheiten gezeigt, am gründlichsten wird der Gegensatz in einer der größten Dorfgeschichten entwickelt, „Lucifer" (1847).

Sie ist auf einen großen tragischen Conflict angelegt. Die Vertreter der beiden entgegengesetzten Principien sollen einander ebenbürtig sein. Auf der einen Seite der Pfarrer, ein Fanatiker, aber weltklug, ehrgeizig und nicht ohne Geist, auf der andern der Sägemüller Lucian Hillebrand, ein entschiedener Charakter im

Denken wie im Handeln, sehr einflußreich in der Gemeinde und zur äußersten Consequenz entschlossen.

Die Gemeinde steht auf seiner Seite, insofern sie den lästigen Pfarrer gern weg schaffen möchte; sie vereinigt sich mit ihm zu einer Art von Rütli-Schwur. Nun aber nimmt der Conflict eine ernstere Gestalt an. Der Pfarrer greift ihn öffentlich in der Kirche an, Lucian wagt in der Kirche zu antworten. Er wird verflucht, die Kirche als entweiht verlassen, die Gemeinde fällt von ihm ab, in seiner eignen Familie kommt es zu argen Mißhelligkeiten.

Lucian läßt sich durch seine Heftigkeit verleiten, den Pfarrer durchzuprügeln. „Im Menschengemüth ebbt und fluthet es wundersam. Lucian wollte nach allen Seiten hin dreinschlagen, damit sie endlich einsähen, daß Recht und Vernunft ihm zur Seite stehn. Wie bald sucht der Mensch die geistige Beweisführung zu verlassen, und den leibhaften Nachdruck dafür einzusetzen! Sich so mit der ganzen Schwere des Wesens auf den Gegner zu werfen und ihn zu zermalmen, darin liegt nicht blos rohe Gewaltthätigkeit, sondern auch das Bestreben, thatsächlich darzuthun, daß man bereit sei, das ganze Dasein dran zu setzen.“

Man erwartet nun, daß diese Gewaltthätigkeit Lucian ins Unglück stürzen werde. Aber es geschieht nicht: der Pfarrer hat Grund, den Vorfall zu verschweigen, und so wird Lucian nur wegen Störung des Gottesdienstes verhältnißmäßig gelinde bestraft. Der Conflict wird im ganzen mehr innerlich ausgetragen. In der Familie zu seinen Gunsten. Seine Mutter glaubt ohnehin an ihn, er ist in ihren Augen ein Prophet; seine Tochter Bäbi hatte sich am härtesten ausgesprochen, sie hatte in der Beichte die Gottlosigkeit ihres Vaters bekannt, und das Gelöbniß abgelegt, alles aufzubieten, um ihn zur Reue zu bringen. Aber auch sie wird umgestimmt, da Lucian sich gleichsam vor ihr demüthigt:

„Dein Vater macht dir keine Schande.“ Sie wäre in der Rührung gern vor ihm niedergekniet, und erklärt ihrem Bräutigam: „Mein Vater ist der heiligste Mann auf der ganzen Welt.“ Die andern Glieder der Familie fügen sich mehr oder minder; gleichwohl wird Lucian in einen Widerspruch gedrängt, da er den Pfarrer, nachdem er ihn schon geprügelt, bitten muß, seiner sterbenden Mutter die letzte Oelung zu ertheilen. Auch daß der Pfarrer diese Bitte ablehnt, bleibt ohne weitre Folgen.

So scheint bei der ganzen Darstellung die Hauptsache zu sein, daß Lucian seinen schwankenden Landsleuten gegenüber consequent denkt. Er will nicht die halbe, sondern die ganze Freiheit, er will nicht blos den fanatischen Pfarrer los werden, sondern das Christenthum und die Bibel. „Ich bin ein Erzschelm, ein Lügner, wenn ich nicht alles sage! Ich will nichts mehr von einem Pfarrer wissen, nichts von einem alten und nichts von einem neuen. Laßt mich unbehelligt mit euerm Glauben, ganz weg muß er!“ Ebenso fertigt er den liberalen Pfarrer Rollenkopf ab, der mit ihm eine freie Gemeinde gründen will. Dennoch widerfährt es ihm, einem noch consequenteren Menschen zu begegnen, und das ist seltsamerweise der gestrenge Herr Oberamtmann, der ihm auseinandersetzt: es gebe überhaupt keinen Gott. „Dieses Wort ist nur ein Schall für etwas, von dem wir nichts wissen. Weil wir so viel Elend und Ungerechtigkeit in der Welt sehen, so denken wir uns ein unsichtbares Wesen, das alles ins Gleichgewicht bringt; wer tiefer in die Welt hineinsieht, der erkennt, daß alles nothwendig ist, daß es keinen freien Willen gibt.“ Auf den Einwurf Lucians: wo dann die Moral bleibe? antwortet er mit den bekannten Argumenten, und schließt: „Entweder hat sich Gott einmal offenbart, und thut es noch fort in seinen gesalbten Priestern, oder er hat sich nie offenbart, und wir haben gar nichts nach alledem zu fragen was man bisher geglaubt hat. Entweder muß man ein guter Katholik sein, und alles hinnehmen, wie man es überliefert bekommt, oder

frisch über alles hinweg, jeder sein eigner Priester und Heiland. Entweder katholisch oder gottlos."

Dagegen remonstrirt nun Lucian lebhaft; er hat das Walten der Vorsehung erfahren, er sucht auch den Oberamtmann zu diesem Glauben zu bekehren, und wird zuletzt gerührt. „Den beiden Männern kam es vor, als wären sie außerhalb dieser Welt in ein Jenseits versetzt. Der Oberamtmann versuchte nicht mehr, seinen eignen Denkproceß in Lucian anzufachen, er empfand eine gewisse heilige Scheu, diese innige Gläubigkeit anzutasten: und, setzte er still für sich hinzu (Kohlebrater), nur diese vermöchte es vielleicht, den Kampf mit dem Pfaffenthum aufzunehmen."

Auf der andern Seite „schaute auch Lucian in eine Lebensentfaltung, von der er nie gedacht, daß sie in der Welt bereits vorkäme; er war von einem ungeahnten gehobenen Gefühl erfüllt. Mit der heimlich stillen Erquickung, die wir immer empfinden wenn ein ganzes Herz sich erschlossen, schieden die beiden Männer von einander."

Offenbar will hier Auerbach nicht den einen oder den andern Standpunkt einseitig vertreten, er will für alle eine gewisse Berechtigung in Anspruch nehmen. Es fragt sich nur, ob die Darstellung sachlich treu ist. Der Oberamtmann fällt wohl zu sehr aus dem Costüm. Ich kann mir nicht vorstellen, daß ein gebildeter Mann in seiner Stellung mit einem Bauern auf diese Weise disputirt. Auch die Zartheit, mit welcher er die Pflichten seines Amtes ausübt, ist weder wahrscheinlich noch beifallswürdig. Was Lucian betrifft, so ist wohl das Streben nach strenger Consequenz im Denken nicht grade Bauernart; auch pflegt ein so unbedingter Bruch mit den anerzognen sittlichen Begriffen in dieser Art Natur zu einer gewissen Rohheit zu führen. Auf alle Fälle ist Lucian nicht der Gläubige, der wie die frühern Gläubigen den großen Kampf der Herrschaft mit der Kirche erfolgreich übernehmen könnte. Er wandert schließlich mit seiner Tochter nach Amerika

aus, nicht, wie die frühern Presbyterianer, um sich den verwandten Glaubensgenossen anzuschließen, sondern nur um sich persönlich drückenden Zuständen zu entziehn.

Dies Amerika ist nun der zweite historische Hintergrund der Dorfgeschichten; es liegt der Phantasie der Haldenbrunner näher als Endringen — der Tollpatsch Aloys, der „Viereckig" Xaveri, Erdmuths Vater und Zilge's Mann, die Freunde Brosi's und Moni's, sie alle wandern aus, und die Zurückbleibenden, selbst Ivo, haben wenigstens Augenblicke, wo sie ernstlich dran denken. Amerika ist gleichsam die Romantik dieses eng umschränkten Dorflebens.

„Ich glaube nicht an Amerika!" so spricht sich eine alte Bäuerin zu Anfang des „Viereckig" (1852) zur Belustigung der Bauern aus. Dieser Unglaube wird nun allerdings durch die That fortwährend widerlegt. Fast keine Arbeit wird auf dem Felde verrichtet ohne die Frage, ob man nicht auch auswandern wolle, dahin wo man nicht mehr zinse und steuere; mit Sichel oder die Pfluggabel in der Hand schaut der Bauer oft aus, als müßte plötzlich jemand kommen, der ihn abriefe nach dem gelobten Lande. Der alte Trieb der Völkerwanderung scheint wieder unter den Germanen erwacht zu sein.

Auerbach hat in verschiedenen Naturen das Phänomen dieses Triebes sorgfältig untersucht, am sinnigsten und scharfsichtigsten im „Viereckig". Die fortwährenden Gefühlskämpfe und Widersprüche des Triebes zeigen sich bei einer so störrigen Natur am schlagendsten. Der „Viereckig" kehrt endlich zurück: „meine Großmutter glaubte nicht an Amerika, aber ich habe dran glauben müssen, und jetzt bin ich bekehrt." Der Tollpatsch bleibt drüben und schickt ausführliche Briefe, aus denen sich ergibt, daß dort wie hier gutes und schlimmes durcheinander geht. Die Volksversammlungen gefallen ihm wohl, dagegen entbehrt er das Volkslied, und läßt sich die Texte nachkommen. Am auffallendsten ist ihm eins:

„Ich habe sonst immer nur die Württemberger für meine Landsleute gehalten, aber hier heißt man uns alle Deutsche, und wenn jetzt einer aus dem Sachsenland kommt, ist mir grade als wenn er vom Unterland wäre.“

Auch der „Gevattersmann“ beschäftigt sich in einzelnen Erzählungen wiederholt mit dieser Frage. Das Endresultat scheint für Auerbach folgendes zu sein: „Deutschland ist unser Vaterland, Amerika unser Kinderland. Die aufgewachsen sind in Deutschland, finden selten ihr volles Gedeihen in der neuen Welt; es sind Wurzeln der Erinnerung ausgerissen und abgehackt, an denen man alle Zeit krankt. Die Kinder aber gedeihen in der neuen Heimath.“ Diese Ansicht wird von gescheidten Leuten, welche die Sache aus Erfahrung kennen, nicht getheilt; Wilhelm Löwe und Friedrich Kapp haben nachgewiesen, daß es für die Kinder dort noch schlimmer ist als für die Eltern; sie hören auf Deutsche zu sein, und werden doch keine echten Amerikaner. Neuerdings ist denn auch die ganze Familie Ludwig Waldfried in die Heimath zurückgekehrt.

Amerika also und die katholische Kirche erheben die Idylle zu einem historischen Genrebild. In der Seele des Dichters taucht aber noch ein andres auf: die Höhe des Lebens, der seine Bildung angehört. Wenn in der Mehrzahl der Dorfgeschichten diese Höhe sich fast ängstlich den Blicken entzieht, so ist in einer, und zwar der besten derselben, der „Frau Professorin“ (1845), die Beziehung zwischen den beiden Polen der deutschen Existenz der eigentliche Gegenstand.

Ich glaube, daß der große Ruf Auerbachs eigentlich erst mit dieser Novelle beginnt, die allerdings zum schönsten gehört, was ich auf dem Gebiete der deutschen Novelle kenne. Im allgemeinen hatte er in dieser ersten Periode der Dorfgeschichten die Kunstform, in der er sich voll ausgeben konnte, noch nicht gefunden: es sind Federzeichnungen vom höchsten Werth, aber es fehlt den Gemälden das Melodische und die Rundung.

Nicht ganz ohne Einfluß auf die große Anerkennung, welche die „Frau Professorin“ im Publicum fand, ist ein Vorfall gewesen, gegen welchen Auerbach aufs heftigste protestirt hat: die Dramatisirung der Novelle durch Frau Birch-Pfeiffer. Ich lasse die pecuniäre Seite der Frage auf sich beruhn; auch abgesehn davon kann ich mir wohl vorstellen, daß ein Dichter, der mit vollem Herzen an seinen Gebilden hing, empört wurde, als man sie mit täppischer Hand bunt durcheinander warf. Die feinsten, psychologisch wahrsten Züge der Novelle sind im Drama nicht blos vergröbert, sondern in reine Unnatur verkehrt.

Dennoch hat das Stück einen ungeheuern Erfolg gehabt, und ich finde ihn vollkommen begreiflich. Er ging lediglich aus der köstlichen Mädchenfigur hervor, die man nun leibhaftig vor Augen sah. Wie selten zeigt sich eine wirklich poetische Gestalt in unserm Lustspiel, eine Gestalt die jeden Zuschauer warm macht und selbst die Schauspielerinnen über sich hinaushebt! Das Verdienst gehört ganz und gar Auerbach an, aber der Erfolg hat auch eine ganz gewaltige Rückwirkung auf die Verbreitung der übrigen Novellen gehabt. Denn nun hatte man die eine Gestalt lebendig vor Augen, nach ihrem Modell las man dann die andern aus den Novellen heraus. Kaum ein andrer Novellist hat eine solche Fülle reizender, derber, gesunder Mädchenköpfe gezeichnet wie Auerbach, und nicht ohne Ursache haben sich Künstler vom ersten Rang mit Freuden dazu hergegeben, sie zu illustriren. Hier hat die sinnliche Gestalt das geistige Verständniß ungemein gefördert. Und Auerbach hat doch Grund, der routinirten Schauspieldichterin dankbar zu sein, die es zuerst unternahm, das Bild auf die Bretter zu bringen, was er selber nie gekonnt hätte, da die Kunst dramatischer Anregung, Spannung und Lösung seiner episch-didaktischen Natur fern liegt. „Was kein Verstand der Verständigen sieht, das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth!“ Daß das Entsetzen über die Betrunkenheit des angebeteten Gatten sich in ein Motiv auflöst, hinter

die Herzensgeheimnisse desselben zu kommen, und daß der tragische Conflict zwischen den beiden Naturen sich durch einen Localwechsel friedlich löst, darauf wäre allerdings Auerbach nicht gekommen. Zuletzt hat es doch das Publicum gerührt.

Da in Auerbachs Schriften hauptsächlich die Dorfgeschichte als etwas neues die Aufmerksamkeit des Publicums erregt hatte, betrachtete man sie als seine eigentliche Domäne, und bedauerte, daß er sie in seinen spätern Romanen verlassen und sich auf ein ungeeignetes Gebiet begeben habe. Es war das ein Mißverständniß seiner Absichten. Er ging von vorn herein darauf aus, die Totalität des deutschen Lebens zu zeigen, worin er allerdings als wesentliches Moment die Bauern einführte. Nun kann man vom Leben nicht mehr zeigen als man kennt, und Auerbachs Kenntniß vom deutschen Leben war in jener Periode wesentlich auf das beschränkt, was auch Jean Paul in seiner ersten Periode gekannt hatte, das Dorf, die kleine Stadt, die Universität und die Residenz.

Die letztere enthielt entschieden den verkümmertsten Theil des Volks. Vortrefflich kommt in der „Frau Professorin" die kleine Beamtenwelt heraus, die sich an der Gnade des Hofs sonnt und vor ihm im Staube liegt. So macht Leopoldine, die Schwester des Kohlebraters, auf die Aristokratin Lorle den Eindruck einer traurigen und unerfreulichen Existenz, was sie in gewissem Sinn auch ist, und es ist ein bedeutendes Zeichen genialer Objectivität, daß Auerbach auch diese Person zu ihrem vollen Recht zu bringen weiß, und den großen Fonds von Güte und Bravheit nachweist, den in diesem freudelosen Dasein das deutsche Gemüth sich bewahrt hat.

Diesem Bürgerthum gegenüber ist die Tochter des Wadeleswirths eine Aristokratin, wie es die vermögenden Bauern überhaupt sind, weil sie auf eignen Füßen stehn, eine eigne Sitte und Ehre haben. Aristokraten sind wiederum die freien Seelen, der geniale Künstler, der sinnige Gelehrte, die gebildete Edeldame

(Mathilde v. Felseneck). Insofern können die beiden Extreme sich wohl verständigen; doch stoßen sie sich auch wieder ab, nicht blos weil die Sprache ihrer Bildung eine verschiedene ist, sondern weil sich um die freien Gedanken der Städter ein Band legt, das Band einer ihnen fremden Convenienz, die sie innerlich nicht achten, und der sie sich doch nicht entziehn können. Als Künstler ist Reinhard, als Denker ist der Kohlebrater frei, aber in der Ausübung ihres Berufs hemmt den einen die dilettantische Zerstreuungssucht des Hofs, den andern das kleinliche Bedenken der vom Hof abhängigen Behörden. So scheint als Feind der freien Bildung sich die Monarchie herauszustellen; in der That ist es aber, grade wie bei Jean Paul, das deutsche Kleinfürstenthum. Denn nicht die echte Residenz steht der Cultur entgegen, die vielmehr einen mächtigen Centralisationspunkt des geistigen Lebens der Nation verlangt, sondern im Gegentheil die Zersplitterung dieses Lebens in Schein-Residenzen. Die Fürsten sind in die kleinen Bedingungen einer Scheinexistenz verstrickt, die ihnen auch dann verderblich wird, wenn zufällig bedeutende Menschen in dieser halben Stellung sich finden. Die Art des Hofs pflanzt sich dann zunächst auf die Dienerschaft fort, und durch die Vermittelung derselben allmählich über das ganze Land, um so durchgreifender, je weniger inneres Leben ihnen dasselbe entgegenzusetzen hat. Der Fürst, welchen Auerbach vorführt, ist im Grunde nicht so übel, wie ja auch Jean Pauls Fürsten mitunter ganz gut angelegt sind; aber ihre Stellung ist ihnen verderblich: sie sind an nichts gebunden, an keine Pflichten, an keinen Staat, an kein Volk, und wissen nicht, was sie mit ihrem Leben und ihren Talenten anfangen sollen.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, wird die „Frau Professorin“ einmal von einem historischen Werth sein, denn die Zeit, welche sie schildert, ist bereits eine historische.

Neuerdings hat Gustav Freytag in der „Verlorenen Handschrift“ sich einen ähnlichen Vorwurf genommen. Freilich ist sein

Standpunkt mehr auf der Höhe, und die Macht des Bürgerthums kommt bei ihm ganz anders zur Geltung; im übrigen ist im Ductus der Erzählung viel ähnliches mit der „Frau Professorin": die beiden Freunde, die in einem ähnlichen Verhältniß zu einander stehn wie Reinhard und der Kohlebrater, die Entwicklung ihrer Beziehungen zum Landvolk, die Heirath, die Contraste zwischen der städtischen und ländlichen Verbildung, die Anziehung welche die glänzende Erscheinung der Prinzessin (Mathilde v. Felseneck) auf den Professor ausübt, die Art wie Ilse sich mit ihrem Vater zu verständigen sucht u. s. w.

So streben, trotz scheinbar abweichender Richtung, alle großen Kräfte unsrer Literatur dem nämlichen Ziel zu: und es ist sehr bezeichnend, daß die gewaltsame Erschütterung von 1848 vorausging, um sie auf ihrem eigentlichen Gebiet zu fruchtbarem Wetteifer anzuregen. Auf dies Gebiet des Romans haben wir unsern Freund nun zu begleiten.

VI.

Schon in der Stimmung des „Lucifer" 1847 merkt man etwas von der Erregung, die im folgenden Jahr zum Ausbruch kam. Die Revolution hat auf Auerbach ebenso stark eingewirkt wie auf sämmtliche Männer seines Alters. Er hat sich nicht an ihr betheiligt, aber ihr an verschiedenen Orten zugesehn, über die Wiener Zustände hat er ein interessantes Tagebuch veröffentlicht. Die Ansichten, die er in den Schriften seiner nächsten Periode ausspricht — ich rechne sie bis zum Jahr 1858, bis zum Eintritt der „Neuen Aera" in Preußen — tragen, ich will nicht sagen die Farbe von 1848, aber doch etwas vom Gepräge der Probleme, die damals zuerst angeregt wurden.

Ich gehe auf die eigentlich politischen Fragen nicht ein. Auerbach ist kein Politiker; ihm verwandeln sich alle Fragen der Politik sofort in Fragen der Humanität, und die beiden Gebiete berühren sich zwar vielfältig, aber sie decken sich nicht.

Auerbach erwartete 1848 auch auf dem Gebiet der Literatur eine wesentliche Umgestaltung. Mit Recht hatte er in der vorigen Periode den eigentlichen Keim der Krankheit in dem zügellosen Subjectivismus gesucht, dem die besten Köpfe in Deutschland verfallen waren. Jeder hatte für sich in seinem Kämmerlein gebetet, jeder in den Geheimnissen seiner Seele geforscht; nur die Beziehungen des Einzelnen zum Einzelnen hatten die Dichtung beschäftigt, das Gefühl des Ganzen schien verlorn gegangen. Nun war die Pflicht ausgesprochen und anerkannt, sich hingebend mit den öffentlichen Angelegenheiten zu beschäftigen; alles drängte auf den Markt, alles machte sich Gedanken über das Wohl der Nation, man hatte keine Zeit mehr für Elfen, Nixen und Gespenster, selbst der Mond verlor seinen Werth für das deutsche Gemüth, das Tageslicht wurde die Signatur der Zeit.

Auch die Poesie, so hoffte Auerbach, werde nun einen sachlichen Charakter gewinnen.

Am meisten hoffte er von den Volksversammlungen und Parlamenten. Schon in seinen frühern Novellen wiederholen sich die Klagen, daß in Deutschland zu viel geschrieben und gelesen, zu wenig geredet werde. Der Schriftsteller habe zu wenig Fühlung mit seinem Publicum, er streue seine Worte in die Welt hinein, ohne zu wissen, wen sie treffen, und nur ein schwacher und zufälliger Wiederhall gebe ihm Antwort. Ganz anders der Redner: er hat seine Zuhörer im Auge, wird durch ihren Beifall getragen, muß sich ihnen verständlich machen, auf ihre Voraussetzungen eingehn; kurz, er wird ebenso von ihnen erzogen wie er sie erzieht.

„Ohne persönlichen, lebendig freien Verkehr, ohne Volksansammlung," heißt es in „Schrift und Volk", „ist keine wahrhaft volks-

thümliche Sprache möglich." „In England und Frankreich liest jeder nach Bildung Strebende die Verhandlungen der Abgeordneten. Der an Bildung Höherstehende hört die Männer aus dem Volk selber reden, kennt ihre Gesichtspunkte; er muß sich sagen: was du hier nicht zum Verständniß bringen kannst, muß in seinem Ursprung etwas fremdartiges oder unklares haben." „In der deutschen Literatur zeigen sich überall die Merkmale, daß sie nicht im freien, unmittelbaren Leben, sondern in Studirstuben und Büchern aufwuchs."

Da es nun in der Natur des Menschen liegt, sich an einem Werk, von dem er Großes hofft, selbstthätig zu betheiligen, so darf man sich nicht wundern, wenn bei Auerbach sich die Meinung festsetzte, er sei eigentlich zum Volksredner wie zum Volksschriftsteller geborn. Bekanntlich trug sich auch Goethe einmal mit dieser Idee: Gall hatte ihm den Kopf betastet und den Volksredner in ihm erkannt. Glücklicherweise lag in jenen Zeiten die Gefahr nicht nahe, der Versuchung zu verfallen.

Ich glaube, daß Auerbach die segensreiche Einwirkung des öffentlichen Redens auf die Literatur überschätzt, und sein eignes Talent verkennt; er ist zu Schade zum Volksredner. Zum Volksredner gehört, was man in der Malerei den breiten Pinsel nennt: Auerbach kann aber gar nicht al fresco malen, seine größten Feinheiten liegen in der Ausarbeitung des Details, und damit kann man der Masse gegenüber nichts anfangen. Der Volksredner muß etwas von einer würdigen Trivialität haben. Die Masse muß wissen, oder wenigstens sich einbilden, daß er so denkt wie sie, daß er ihr nur zum klaren Bewußtsein bringt, was sie innerlich fühlt. Von dieser würdigen Trivialität, die bei manchen Rednern zu einer bewunderungswürdigen Kunst ausgebildet ist, besitzt Auerbach nichts; wenn er sich einmal bemüht trivial zu werden, und es gelingt ihm, so wird er unerträglich. Feine, geistreiche und bedeutende Reflexionen, die in ihrem höhern Sinn der Masse

fern liegen, mit Gemeinplätzen zu durchkneten, ist unwirksam wie unkünstlerisch. Auerbach — über diesen Punkt glaube ich mitsprechen zu dürfen — ist auch als Kritiker sehr bedeutend, aber er kommt nur dann zu seinem Recht, wenn er sich das allergescheidteste Publicum vor Augen hält und sich die ernste Mühe gibt, dies Publicum nicht durch klingende Sentenzen, sondern durch wissenschaftliche Schärfe zu gewinnen. Der Aufsatz „über Goethe und die Erzählungskunst" ist ausgezeichnet, ebenso die Kritik von Freytags „Ahnen". Wenn er dagegen sich anstrengt, die bereits schreiende Menge gefühlvoll noch zu überschreien, so geht das Beste von seinem Geist verloren.

Ich glaube nicht, daß die moderne Gewohnheit, seine Abhandlungen einem gemischten Publicum vorzutragen, unsern Stil verbessert hat. Der wahrhaft vornehme Autor muß das Publicum bei sich empfangen, aber nicht ihm nachlaufen. Gott verhüte, daß einmal die neue englische Methode bei uns einreißt, nach Amerika zu gehn und Vorlesungen zu halten, wo der Autor, um es grade herauszusagen, für das Zur-Schau-Stellen seiner Persönlichkeit den Eintrittspreis sich zahlen läßt.

Die Oeffentlichkeit des Lebens und der Rede hat ihre zwei Seiten. Es ist gut, daß man aufhört, in sich hinein zu summen, daß man bei dem, was man spricht, auf die Wirkung bedacht ist; wir waren früher zu störrig in unsrer Eigenart. Jetzt ist eher die Gefahr vorhanden, daß wir an Störrigkeit zu sehr einbüßen. Ich habe vielfach unsre parlamentarischen Größen beobachtet: wenn sie ins Parlament hineingingen, sahen sie sehr verschieden aus und redeten sehr verschieden; wenn sie heraus kamen, waren sie kaum mehr zu unterscheiden. Die Gefahr der früheren Periode war die Isolirtheit, die Träumerei, das Chaos; die Gefahr der gegenwärtigen ist der Gemeinplatz, der Wetteifer, sich dem Durchschnittsverstand anzubequemen, die gedankenlose Improvisation.

Indeß in der Politik ist dies bis zu einem gewissen Grad

nothwendig, aber Gott wird uns doch davor behüten und bewahren, daß alles in der Politik aufgeht! Grade bei den heiligsten Dingen des Lebens muß das Hausrecht gewahrt werden, und zu dem Heiligsten rechne ich das Gebiet der Poesie. Wie die Dinge jetzt bei uns liegen, hat man allen Grund, für die Freiheit einzutreten, die von „Public Opinion" scharf bedroht wird. —

Uebergang von der subjectiven Willkür in das sachlich Nothwendige, dies war Auerbachs Stichwort bei der Umgestaltung der Zeit. Grade aber das erste Werk, mit dem er hervortrat, ist das subjectivste und willkürlichste, das er überhaupt geschaffen hat.

Es hieß „Neues Leben, eine Lehrgeschichte", und erschien 1851, ein Jahr nach den „Rittern vom Geist". Beide Romane gehn darauf aus, den Zustand Deutschlands nach dem Sieg der Reaction zu schildern. Gutzkow hat Berlin zum Mittelpunkt, Auerbach Süddeutschland. Dankmar Wildungen fährt in seinen demagogischen Bestrebungen fort, Graf Eugen Falkenberg, Mitbetheiligter am badischen Aufstand und zum Tod verurtheilt, will nach der Flucht aus dem Gefängniß die Reaction durch Entsagung besiegen. Er wird Dorfschulmeister, um in bescheidenem Kreise für die Zukunft des Volks zu wirken. Die Anlage erinnert an den Schluß eines dramatischen Fragments von Gustav Freytag „Der Gelehrte": da in den höhern Ständen alles verrottet scheint, tritt er in das Volk ein, d. h. wird Handwerker.

Zu Anfang 1852 erschien in den „Grenzboten" eine scharfe, aber, wie ich glaube, im Ganzen gerechte Kritik, von der ich mir erlaube, hier einige Stellen ins Gedächtniß zu rufen.

„Es war nicht sowohl der künstlerische Werth der Dorfgeschichten, sondern zunächst eine Eigenthümlichkeit seiner Dichterseele, welche die deutschen Leser lebhaft zu Auerbach hinzog. Gegenüber dem prätentiösen Wesen andrer Schriftsteller, welche innere Kälte und Mangel an Begeisterung für ihre Stoffe durch eine forcirte Frivolität und eine nachlässige vornehme Behandlung ihrer Charaktere

und Situation zu verdecken suchten, und die Wirkungen der Situationen durch selbstgefälliges Heraustreiben unpassender Bemerkungen und kleiner Witze vernichteten, zeigte Auerbach eine liebenswürdige Zärtlichkeit für seine Dorfhelden und deren Situationen, große Wärme beim Schaffen und herzliche Freude an dem gefundenen Stoff. Das fühlte sich schnell heraus. Man empfand diese Ursprünglichkeit und Frische mit Recht gegenüber der Kälte der Andern als einen Fortschritt. Dazu kam, daß die Stoffe, welche er behandelte, die Reaction eröffneten gegen die nichtsnutzige Theetisch- und Salonliteratur, bei welcher alles poetische Charakterisiren aufgehört hatte. Seine Gestalten waren aus dem Volk genommen, eng geschlossene Kreise, aber deutsches Wesen und nationaler Boden. Auch sein Stil zeigte im Satzbau und in logischer Composition sehr einfache Sprache, welche sich durch Annäherung an die naiven Klänge des Volksdialekts Charakter und Wärme zu geben bestrebten, in zweckmäßigem Gegensatz zu dem Stil der geistreichen Blasirten. Im Allgemeinen sah man den Geschichten von Auerbach an, daß ein ehrliches Menschenherz lebhaft und mit großem Behagen empfunden hatte, was eine ungewöhnliche fast ängstliche Sorgfalt in der Schrift wiederzugeben versuchte."

„Wer mit Freundesaugen die Leistungen Auerbachs beurtheilte, der mußte sich sagen, daß grade in dem, was ihm so glänzenden Erfolg gesichert hatte, in der großen treuherzigen Liebe, mit welcher er die einzelnen Lebensäußerungen seiner Personen ausmalte, auch eine Gefahr für seine Zukunft lag. Die Gefahr war eine doppelte. Der ungewöhnlich lebhafte Eindruck, welchen auf seine reizbare Phantasie ein einzelner charakteristischer Zug, ja ein einzelner Einfall ausübte, setzte ihn der Gefahr aus, sich in Einzelheiten, die er gefunden, zu verlieben; dies mußte ihm schwer machen, eine größere zusammenhängende Handlung mit Freiheit zu beherrschen. Es blieb fraglich, ob er die Kraft habe zu componiren, und ferner war zu besorgen, daß ihn dieselbe Freude am Einzelnen dahin

bringen könne, zu viel mit Druckern zu malen, in einzelne Redensarten, Bilder und Vergleiche übergroßes Gewicht zu legen, und so auf einem eigenthümlichen Weg in dieselben Fehler zu verfallen, welche wir an der Darstellung des jungen Deutschland für eine Entartung des Geschmacks halten müssen. Diese Gefahr war bei ihm um so größer, als sein dichterisches Schaffen nicht in einem üppigen Zuströmen des Einzelnen besteht, sondern man seiner Erzählung ansieht, daß er Charakterisirendes sucht und sich des Erworbenen als eines Fundes freut."

Der Kritiker setzte nun die innern Widersprüche der Handlungen und Charaktere des „Neuen Lebens" auseinander, und fügte hinzu: „Auerbach ist Sklave der einzelnen Situationen, welche ihm als Einfälle in die Seele kommen und sein warmes Gefühl erregen, und deßhalb ist er häufig nicht im Stand, über diesen Situationen die Charaktere consequent zu empfinden und eine Reihe von Begebenheiten zur künstlerischen Einheit zu verbinden. Ihm fällt nach allen Seiten hin Interessantes und Bedeutendes ein, das seine Helden sagen oder erleben möchten, aber es fehlt ihm der Tact, diese Einfälle zu zügeln und abzuweisen und in bestimmter Richtung gemäß der Grundidee frei zu erfinden. Daher nach allen Seiten hin Motive, Anfänge zu Schilderungen, nach keiner eine zweckvolle Ausführung."

„Die Erzählung besteht zum größten Theil aus Unterhaltungen, in denen die Figuren, welche sich um den Helden gruppiren, verschiedene politische und sociale Standpunkte vertreten. Im Roman kann dramatische Lebendigkeit und bunte Färbung durch das häufige Einführen charakteristischer Reden nur dann erreicht werden, wenn solche Reden dazu dienen, das jedesmalige Handeln der Personen zu motiviren und zu erklären; sie müssen sehr fest gelenkt werden, so daß die Personen nur das reden, was dazu dient, die Situation, in welcher sie sich befinden, eindringlich und glänzend in unsrer Phantasie lebendig zu machen. . . . Unter allen Umständen müssen

sie ein Resultat haben, d. h. man muß deutlich aus ihnen erkennen, welcher Partei der Verfasser Recht gibt. Hier aber sprechen sich die verschiedenen Standpunkte mit gleicher Berechtigung aus, und aus den Reden eines jeden empfindet man die behagliche Freude des Verfassers, nicht am Ausmalen des Charakteristischen, sondern am geistreichen Inhalt ihrer Worte. Jeder präsentirt sich im vollen Licht, einer nach dem andern beherrscht die Unterhaltung, und nur selten springt am Schluß eine Wahrheit, ein gefundener Satz als Resultat heraus. Dadurch erscheinen die Dialoge nicht nur unkünstlerisch, sondern ganz zwecklos."

„Des Dichters poetische Einfälle sind nicht, wie noch in den Dorfgeschichten, durchweg epische Momente, welche sich am einfachen Faden zusammenreihen lassen. Sie sind jetzt zum Theil Reflexionen, Sentenzen, sogenannte geistreiche Redensarten, manchmal an sich sehr schön, manchmal auch schielend und wunderlich; durch ihr häufiges Vorkommen aber pretiös, peinlich und zerstörend für die gesammte Handlung. So oft die gebildeten Personen des Romans einander begegnen, läuft ihre Unterhaltung in solchen pointirten Phrasen fort, an welchen die Sprechenden sich befriedigen und ihren Geist selbstgefällig spiegeln lassen. Sieht es doch zuweilen so aus, als wäre manche Unterredung, wenigstens einzelne Wendungen des Gesprächs, nur solchen glänzenden Phrasen zu liebe gemacht."

„Eine so schlechte Angewöhnung setzt unsern Freund in die größte Gefahr, seine Darstellungskraft ganz einzubüßen. Denn nichts ist gefährlicher für ein erzählendes oder lyrisches Talent, als wenn die Spielereien des Scharfsinns anfangen, die Bilder und Empfindungen der producirenden Phantasie zu verdrängen. Und deshalb ist dieser neue Roman Auerbachs ein Moment in seinem Leben, wo die Kritik alle andern Rücksichten beiseite setzen und mit Entschiedenheit ihre Verurtheilung aussprechen muß, so weh das auch thun mag."

Hier hat nun der Kritiker seinen Standpunkt klar und unumwunden dargelegt: es galt, den Dichter vor einem Abweg zu warnen, und damit die Warnung gehört würde, mußte sie so derb als möglich ausgesprochen werden. Es ist in dieser Kritik alles zusammengedrängt, was überhaupt jemals gegen Auerbach eingewandt worden ist, und darum schien es mir zweckmäßig, sie in Erinnerung zu rufen.

Vom historischen Standpunkt gestaltet sich die Sache etwas anders. Es liegt jenen Ausstellungen, so begründet sie im Einzelnen sind, ein Irrthum sowohl über das, was die Zeit wollte, als über die Anlage und bleibende Kunstansicht Auerbachs zu Grunde.

Gewiß ist es dem Politiker gegenüber eine gerechtfertigte Zumuthung, daß er sich über seinen Standpunkt klar machen, daß er nicht allen möglichen Standpunkten ein gleiches Recht zuerkennen soll. Nicht ganz so gerechtfertigt ist die Zumuthung an den Dichter. Zunächst ist Auerbach in jenem Roman nicht so parteilos wie er zu sein scheint: er zeigt sich deutlich genug als der gemäßigte Demokrat. Wohl aber gibt sich zugleich das ehrliche Bestreben kund, auch die Standpunkte der andern Parteien wenigstens zu begreifen und ihnen für die Motivirung derselben die Ausdrücke zu leihen, die er für die schlagendsten hält. Wenn er sich in der Wahl derselben vergreift, so ist das nicht dilettantische Freude am geistreichen Spiel, sondern einfach Ungeschick.

Dies Streben nach Objectivität liegt tief in Auerbachs Natur wie in seiner Ueberzeugung begründet: es ist ihm unerträglich, ja schrecklich, sich einem gegenüber zu sehn, dessen Motive er sich nicht so viel als möglich zum Guten zurecht legen kann. Dieser Naturanlage entspricht sein spinozistisches Glaubenssystem, welches als Quelle des Schlechten nur die partielle Unwissenheit gelten läßt. Sein Streben ist, ein Bild reiner Menschheit darzustellen,

und um dieses Ziels willen ist er liberal gegen die verschiedensten Ausgangspunkte.

Dieser bleibende Trieb wurde bei ihm lebhaft hervorgekehrt durch die allgemeine Richtung der Zeit. In den Jahren 1847—49 waren wir alle fast ohne Ausnahme geneigt, in dem politischen Gegner einen Schurken oder Dummkopf zu sehn, und ihn, wenn nicht niederzuschlagen, doch wenigstens niederzuschreien. Wir waren im Rausch, und nun folgte der Katzenjammer von 1850. Selbst die Parteimänner, wenn sie nicht ganz in ihre Doctrin verrannt waren, erkannten, daß in ihrer Rechnung irgend ein Fehler gewesen sein müsse, und suchten sich diesen Fehler klar zu machen. Das geeignetste Mittel dazu war freilich die gereifte Reflexion. Merkwürdigerweise aber zog man meist die Darstellung vor, obgleich das Fließende und Unfertige der Zustände sich der Darstellung entzog. Werke wie die „Ritter vom Geist", die „modernen Titanen", Widmanns „Neuer Tannhäuser", die Romane von Max Waldau u. s. w. sind nur aus diesem Streben zu begreifen, die bunte Verzweigung der Gesinnungen synthetisch auf dem Wege der Anschauung zu reproduciren. Selbst Politiker von Profession wie Radowitz in den „Unterredungen über Staat und Kirche" schlugen diesen Weg ein. An sich möchte ich die Gesprächsform nicht verwerfen, es kommt nur darauf an, ob man gescheidt genug ist, in dieser Form bedeutendes zu sagen.

Nun hatten die derartigen Productionen des Jahres 1850 u. s. w. noch eine andre, nicht grade erfreuliche, Eigenthümlichkeit: die idealen Figuren der Dichter waren am wenigsten angethan, Theilnahme und Beifall des vernünftigen Lesers zu gewinnen. Ueber den Führer der „Ritter vom Geist" habe ich mich mehrfach ausgesprochen; Auerbachs Held ist zwar wohlwollender, aber an Unreife gibt er ihm wenig nach, und sein Verhalten fällt oft in die unbegreiflichste Willkür.

Einen solchen Zug hebt die obige Kritik hervor. Gleich zu

Anfang des Romans tauscht Eugen, der als Flüchtling mit einem falschen Paß nach Amerika sich durchschwindeln will, mit einem braven Schulmeister, der einen Ruf nach Erlenmoos hat, seine Papiere und gewissermaßen seine ganze Existenz. Auf die Frage: wie er zu dem Paß kommt? antwortet er: „Wir haben hülfreiche Beamte und eigne Amtssiegel aus allen Provinzen Deutschlands, ja selbst an gesandtschaftlichen fehlt es uns nicht. . . . Jetzt aber frage hierüber nichts weiter, du erfährst nichts mehr!“ „So“, setzt der Recensent mit vollem Recht hinzu, „spricht nur ein übermüthiger Demagog!“ Schlagen wir nun die Stelle nach, so finden wir jene Aeußerung ausgemerzt: der Schulmeister geht nicht auf den falschen Paß Eugens, sondern auf seinen eignen, der freilich nach Erlenmoos lautet, nach Amerika, und Eugen geht ohne Paß, nur mit der Vocation seines Doppelgängers versehn, nach Erlenmoos, wo er in jener Zeit sicher war, in den nächsten Tagen als verdächtig aufgegriffen und als verurtheilter Verbrecher recognoscirt zu werden. Es ist mißlich, poetische Compositionsfehler nachträglich verbessern zu wollen.

Der Kritiker macht darauf aufmerksam, daß in der Existenz Falkenbergs manche Aehnlichkeiten mit dem Helden von Holtei's „Vagabunden“ vorhanden sind; er hätte eine näher liegende Aehnlichkeit finden können. In Eugen Falkenberg klingt offenbar Georg Saalfeld aus der „Valentine“ durch, der in ähnlicher Frivolität nicht blos mit seinem Schicksal und mit dem Schicksal Andrer, sondern auch mit seiner Ehre spielt; und was den „übermüthigen Demagogen“ betrifft, so würde man dem spätern Fink in „Soll und Haben“ in seinem Verhalten gegen Anton Wohlfahrt wohl die Bezeichnung eines übermüthigen Junkers ertheilen können. Es ist sehr charakteristisch für jene Uebergangsperiode, wie auch diejenigen Dichter, die ernst auf Wiederherstellung der Sitte ausgingen, in ihrem Herzen einen verborgnen Fleck hatten, in dem sich die alte Romantik, d. h. die Schwärmerei für die

Willkür, einnistete. Die Ueberzeugung des Verstandes war für das Ehrbare, die Neigung trieb doch wieder zu den souveränen Naturen, zu den catilinarischen Existenzen, kurz zur Ungezogenheit.

Auerbach selbst hat in seiner Natur gar nichts von dieser Richtung, er hat nichts Souveränes, nichts Uebermüthiges, nichts Abenteuerliches, nichts Gewaltthätiges. Aber ihm hat diese Figur imponirt, und er hätte sie auch sehr gut verwerthen können, wenn er sie ironisch gehalten, wenn er gezeigt hätte, wie dieser Volksbeglücker und Volkserzieher noch außerordentlich der Erziehung bedurfte. Hin und wieder geht's ihm wohl auf. Ziemlich gegen das Ende sagt zu ihm ein frecher Kerl: „Großen Herren, Fremden und Alten thut man das Lügen für gut halten; das ist ein Sprichwort, Herr Lehrer!" „Eugen stand tief betroffen vor diesen Worten: aus dem Mund eines verworfnen Menschen hört er ein Urtheil über sein ganzes Sein und Thun, dessen Schärfe er nicht geahnt hatte. Mußte er bei all seiner hingebenden Opferung sich sagen lassen und eingestehn, daß er auf einer Lüge fuße und alles Edelsinnige damit zusammenstürze!"

Und so wird er wiederholt gewarnt, aber diese guten Eindrücke gehn immer wieder verloren, wenn ihm von Menschen, die offenbar in des Dichters Namen sprechen, gehuldigt, wenn er als Held und Heiliger gefeiert wird.

Sehr charakteristisch ist das Verhalten dieser Idealisten in der Mitte zwischen der Bauernwelt und der Aristokratie. Eigentlich gehören sie doch der letztern an. „Gibt es eine Freiheit der Seele, die nur den freiherrlich Gebornen und Gebildeten möglich ist?" Schon die Frage ist bedenklich, und als die Baronin Stephanie ihren Freund zu dem tollen Streich verführt, im Costüm eines Barons seine idealistischen Ansichten in der feinen Gesellschaft zu vertreten, weiß sie das Argument zu finden, dem er nicht widersprechen kann. „Nicht wahr? um einen bornirten Bauer zu bekehren, maskirt ihr euren Geist und eure Denkweise in seine

Sprache? Vor einem Mann von Welt tretet ihr aber zurück, weil ihr euch doch fürchtet. Auf den Gassen predigen, das ist leicht, da seid ihr Meister! Ihr müßt hinein in den Salon, könnt ihr dort triumphiren, dann erst seid ihr der Sieger." Das Experiment verunglückt zwar, aber es gibt ihm doch Gelegenheit, in Stephanie die ebenbürtige Natur zu erkennen.

„Wer Sie so hört, könnte glauben, daß Sie die Médisance lieben; Sie freuen sich aber nur, pikant charakterisiren zu können; Sie sind besser, als Sie sich geben wollen." Stephanie lachte laut; dann scherzte sie: „Bekennen Sie nur ehrlich, die Fehler der Menschen dienen zum Amusement, ihre Tugenden sind meist langweilig." „Und langweilig sein ist das größte Laster," gab Eugen zurück. Der Wein perlte, eine Sprühkette von Scherzen wand sich zwischen Stephanie und Eugen hin und her, sie schienen zu vergessen, daß noch außerdem Gesellschaft im Saale sei. —

Ich fürchte, er wird es auch vergessen, nachdem er mit der wackern Vittore verheirathet ist; der Abschied von der Baronin war nicht ohne Bedenken.

Die Figur hat Auerbach lebhaft beschäftigt; etwas davon ist schon in der Olympia im „Spinoza"; weiter ausgeführt ist sie später in der Irma: man könnte sagen, es ist seine unglückliche Liebe. — Die Baronin ist eine Seitenverwandte von Freytags Valentine, derber freilich in ihren Ausdrücken. „Ich kann eigentlich die Schule nicht leiden; man sollte die Menschen eher wild machen als zahm, und mir ist überhaupt nichts mehr zuwider als das Kindergethue." „Heirathen Sie nie, Sie versumpfen in der Familie."

Es gibt Augenblicke, wo Eugen in seiner Verstimmung diese Abenteuerlichkeit verwirft, in ruhigen Momenten aber verliert sie ihre Anziehungskraft nie. Die stille Schule war ein Ideal, das nicht Stich hält. Die Virtuosität des geistigen Lebens führt in

Kreise, die man verdammen muß, zuletzt bleibt doch Amerika als Land der Träume am Horizont stehn.

Die Widersprüche zwischen dem was geschieht und den Reflexionen, die ihm dabei einfallen, entgehn auch dem Dichter nicht: er sucht sie sich auf seine Weise zurecht zu legen.

„Menschen von der Doppelnatur des unmittelbaren Fühlens im dunkeln Drange des Affects, und die wieder im Stande sind, die unwillkürlich entstandene Empfindung in das Licht des Bewußtseins zu stellen, solche Naturen bleiben sich selbst lange ein Räthsel, und sind es den andern fast immer, weil sie die Gegensätze solchen Lebens nicht vereinbaren können."

Also eine Doppelnatur wie Victor im Hesperus. Diesmal steht Auerbach völlig unter dem Bann seines Vorgängers: die Anlage der Erzählung, das pädagogische Motiv, der Austausch der beiden Persönlichkeiten, das Suchen nach einer Mutter, die man nicht kennt, die Mischung von scheinbarer Härte und schwärmerischer Weichheit, die geheime Verehrung vor der vornehmen Welt, die man doch mißbilligt — das alles ist der reine Jean Paul.

Wie bei diesem wird man auch im „Neuen Leben", wenn man abstrahirt, von der Fülle treffender und durchgreifender Bemerkungen überrascht. Es ist keineswegs ein leeres Blatt in der Literatur, und auch in der Verirrung tritt die bekannte Physiognomie des Dichters hervor.

VII.

Wer sich durch das „Neue Leben" zu dem Schluß hatte verführen lassen, Auerbachs Talent sei im Sinken, der wurde sofort auf das erfreulichste widerlegt. Noch in demselben Jahr 1852 erschienen „Brosi und Moni" und „Der Viereckig", vortreffliche

Federzeichnungen in der alten Art, außerdem aber ein Werk, in dem er zum erstenmal die ihm völlig angemessene Kunstform gefunden hatte, die Form der eigentlichen Novelle: „Diethelm von Buchenberg.“

Er hatte sich noch in einer andern Form versucht; da er aber das historische Trauerspiel „Andree Hofer“ nicht in seine Werke mit aufgenommen hat, so darf ich es wohl übergehn, da ich entschieden der Ansicht bin, daß es nicht seine Gattung ist. Er hat nur noch einmal einen Versuch gemacht, und wenn man diesen, das Drama „Der Wahrspruch“, neben „Diethelm von Buchenberg“ stellt, das einen verwandten Stoff behandelt, so kann man sich leicht überzeugen, um wie viel reicher und sicherer ihm die Mittel der epischen Dichtung zu Gebote stehn als die der dramatischen.

Im „Diethelm von Buchenberg“ arbeitet der Dichter nach einem großen Schnitt, es geht ein ergreifender, gewaltiger Zug durch das Ganze, man wird fortgerissen und zugleich überzeugt. Das Verdienst liegt ausschließlich in der Behandlung; der Stoff scheint nichts Verlockendes zu haben. Es ist eine Criminalgeschichte, wie wir sie nun schon zu Tausenden kennen, und der Verbrecher, der Mordbrenner Diethelm, hat nicht einmal das Interesse einer dämonischen Natur, er ist nichts weiter als oberflächlich und gewissenlos; ja er hat sogar noch einen Zug von Gutmüthigkeit. Der Gegenstand der Novelle ist nicht der Verbrecher, sondern das Verbrechen. Die Vorgänge in der Seele vor und nach der That werden mit einer Tiefe des Blicks gegenständlich gemacht, daß mit dem Schauder sich eine gewisse innere Befriedigung paart: durch die Wahrheit wird man über die Furcht erhoben. Hier ist Zug für Zug mit künstlerischer Berechnung ohne jede Spur von Effecthascherei in einander gefügt, die leidenschaftliche Spannung mit langem kräftigem Athem festgehalten. Nur gegen einen Punkt habe ich einen Einwand. Der Moment des Verbrechens selbst, der Augenblick, wo Diethelm den Schäfer bindet und knebelt, um

ihn dem langsamen, qualvollen Feuertod preiszugeben, scheint mir zu flüchtig gezeichnet. Ich verstehe die Absicht des Dichters vollkommen: grade in solchen Momenten bieten die gewöhnlichen Romanschreiber alle ihre Kraft auf, die Phantasie des Lesers auf die Folter zu spannen, und das wollte Auerbach vermeiden, weil er es mit Recht für unkünstlerisch hielt. Aber ich glaube, er hat nach der entgegengesetzten Seite übertrieben: der Leser muß nothwendigerweise an jener Stelle Entsetzen empfinden, und dazu kommt er bei der Eile nicht. Ich finde einen ähnlichen Fehler in der folgenden Erzählung, „der Lehnhold", wo Alban seinen Bruder umbringt, und da ist er schlimmer, weil er die Zurechnungsfähigkeit der That verdunkelt.

Meisterhaft im „Diethelm" ist die Zeichnung der Frau. Wie hier ein sittliches Gefühl, die Treue gegen den eigentlich ungeliebten Gatten, in Conflict geräth mit der allgemeinen Pflicht, wie diese Gefühle auf das seltsamste einander durchkreuzen, und wie in der scheinbar abenteuerlichen Unruhe dieser wogenden Gefühle dennoch ein dialektischer Gang festgehalten wird — ich wüßte nicht, wo in einer ähnlichen Novelle ein so gewaltiges Mitleben des Lesers hervorgerufen würde. Die beiden Figuren gehören wesentlich zu einander: die Seelenbewegungen der einen werfen ihr Licht auf die der andern.

Ein sehr feiner Zug ist, daß, im Augenblick wo der Entschluß des Verbrechens schon fest steht, eine Nachricht eintrifft, die es unnöthig zu machen scheint. „Diethelm war, als treibe der Teufel sein Spiel mit ihm. Kaum gibt er ihm die Kerzen (mit denen er die Scheuer anzünden wollte) in die Hand und erregt in ihm die erfindungsreichen Gedanken, da kommt die Versuchung und will alles zum leeren Possenspiel und zu nichts machen. Ist darum alles Bedenken und alles innere Zagen überwunden, damit alles ein eitles Spiel um nichts sei? Das Herz, das einmal den festen Willen zur bösen That gefaßt, sieht leicht diese schon als in sich

vollbracht an; wie mit dämonischer Gewalt wird es immer wieder dazu gedrängt, und alle Ablenkungen erscheinen nicht als das, was sie sind, sondern als Hindernisse, die übersprungen und besiegt werden müssen. Denn das ist das unergründliche Dunkel: daß das innere Sinnen, sei es gut oder böse, alle Vorkommnisse wie eine leibliche Speise verwandelt und sich gleich macht. Was vor kurzem noch in Kämpfen und Bedenken als freier Entschluß sich darstellte, verkehrt sich in unabänderliche Nothwendigkeit, und wie in einen Zauberkreis gebannt, aus dem nichts mehr zu wecken vermag, erfüllt sich das Geschick. Diethelm knirschte innerlich vor Zorn, wie ihm die Rechtfertigung vor sich genommen war. Wie zum Hohn öffnete ihm jetzt die schlechte Welt einen Ausweg, den er doch nicht mehr einschlagen konnte. Einen großen Schick wollte er machen, und was sollte jetzt ein kleiner Gewinn? Der spielte ihm die Möglichkeit einer völligen Rettung aus der Hand, und überließ ihn fort und fort den tausend kleinen Plackereien, deren Ende gar nicht abzusehn war. Darum muß geschehn, was beschlossen ist."

Wie nun Diethelm nach der That sich verhält, vor dem Ankläger, auf der Heimkehr, in der Function eines Geschwornen, endlich im Gefängniß, das ist mit einer Wahrheit erzählt, die das tragische Mitleid hervorruft: das Bewußtsein der Schuld wird in keinem Augenblick abgeschwächt, man hört in keinem Augenblick auf, den Verbrecher zu verabscheuen, und doch fühlt man mit ihm, weil der Dichter das Spiel der Nerven seines Geistes bloßzulegen weiß. Dies ist das allgemeine Weltmitleid, von dem Schopenhauer so glänzende und zum Theil so richtige Dinge erzählt, nur daß er den Fehler begeht, ein System der Ethik darauf begründen zu wollen.

Alle Nebenfiguren sind scharf und mit ausgeprägter Physiognomie dargestellt; den Preis verdient vielleicht Diethelms Tochter Fränz. „Sie war ein Nückel. Ein Oberdeutscher weiß gleich, was

es heißen will, und es wird ihm doch schwer, es zu erklären; denn damit, daß es ein Wesen voll Tücken und Nücken bezeichnet, ist noch nicht alles erschöpft. Man muß dem Nückel auch gut sein, man mag wollen oder nicht. Der Nückel kann bis zu einem gewissen Grad aufrichtig, treuherzig sein; er kann es manchen Menschen anthun, daß sie ihm zu Willen leben müssen, und wenn sie sich tausendmal darüber ärgern; und dann hat der Nückel seine besondre Freude, mit den Menschen zu spielen, sie gegen einander zu hetzen, und, wenn die Händel ausgebrochen sind, daneben zu stehn als ob er kein Wässerlein trüben könne." Gern hätte man über den Ausgang, den Weg ins Kloster, etwas näheres erfahren; doch hatte Auerbach wohl Recht, nicht über den Rahmen seiner Erzählung hinauszugehn.

Hätte Auerbach weiter nichts geschrieben als den „Diethelm", so würde er in die erste Reihe unsrer Novellisten gehören.

Die folgende Novelle, „der Lehnhold", 1853, steht in Beziehung auf die Kunstform hinter der vorigen zurück. Im „Diethelm" ist alles aus einem Guß, man weiß von jedem Zug, warum er grade an der Stelle steht; die Erzählung des Lehnhold wird mannichfach unterbrochen, und mitunter hat man die Empfindung, daß etwas angeleimt würde. Dagegen hat sie den Vorzug, kräftigere Charaktere zu zeigen, für die man sich interessiren muß, auch abgesehn von der Behandlung. Die Familie des Furchenbauers, der Vater und die beiden Söhne, ist ein wildes gewaltthätiges Geschlecht, bei dessen Natur von vornherein poetisch der tragische Ausgang empfunden wird; man wird zuweilen an die Nibelungen erinnert, nur daß der Dichter sehr richtig das Dämonische in die festen Formen des Bauernthums kleidet. Der Lehnhold gehört einer bestimmten Classe an. „Der Bauer auf Einzechten, wie man die weit auseinander liegenden geschlossenen Güter nennt, ist ein ganz andrer, als der in den Dörfern lebt; die alle in ihr Netz spannende neue Regierungskunst hat nur eine lose Verknüpfung

mit solchen einsamen Höfen, und nur selten betritt ein Diener der Obrigkeit die oft einen großen Theil des Jahres unwegsamen Pfade, welche dahin führen. Dadurch bildet sich in dem Hofbauer die eine Seite des freistaatlichen Lebens, das Gefühl der Unabhängigkeit und dessen eifersüchtige Wahrung, mächtig aus. Hat die Büreaukratie aus den Bürgern in Städten und zusammenhängenden Dörfern jeden Gemeinsinn, jede Selbstthätigkeit fürs Allgemeine allmählich gründlich ausgetrieben, so ist der einsame Bauer draußen oft gar nie dazu gekommen."

Dies Geschlecht wird nun in die Unruhen des Jahres 1848 verstrickt; wie es sich darin verhält, und wie dieses Jahr überhaupt auf die Gesinnung des Bauern einwirkte, ist hier viel besser und anschaulicher dargestellt als im „Neuen Leben".

Ameile, die Tochter des Lehnhold ist wieder ein Nückel, aber einer von der reizenden Art, ungefähr wie Dolly Varden. Sie treibt ein grausames Spiel mit ihrem Liebhaber; wenn er in Verzweiflung sitzt, geht sie trällernd und lachend umher und wird mit jedem Tag liebreizender. Wo sie nur konnte, hänselte sie ihn; der Vater hatte seine heimliche Freude an dem lustigen Kind. Auch dem Liebhaber wäre es gar nicht lieb gewesen, wenn sie ihn nicht geneckt hätte; sie lachte und jauchzte dabei so grundmäßig. Sie ist der lustige Vogel auf dem traurigen Furchenhof.

Ameile's Ton ist der herrschende in den folgenden Novellen: „Barfüßele", „Joseph im Schnee" und „Edelweiß"; zum eigentlich Tragischen ist Auerbach in seinen Novellen nicht mehr zurückgekehrt, er sucht das Künstlerische hauptsächlich in der Anmuth der Darstellung. Ueber „Barfüßele" hat Otto Ludwig in sein Tagebuch einiges aufgezeichnet, das ich hier mittheile, weil es auf alle drei Novellen Anwendung findet.

„Die Geschichte ist äußerst einfach. Der große Reiz, den die Erzählung ausübt, liegt im Schmelz ihrer Gedankenhaftigkeit, ich möchte sagen in der Schönheit der Melodie der Reflexionen. Auch

recht schöne und treffende psychologische Reflexionen sind darin, aber weniger als Momente eigentlicher Charakterdarstellung in die Folge einer Entwicklung organisch eingewachsen, sondern mehr als gelegentliche Aperçus. Eine vorzügliche Schönheit des Werks ist, daß die naive Materie eine so naive Form gewonnen hat. Da ist keine Spur von äußerlichen Spannungskunststückchen; solche hätten aber auch das Substanzhafte, das Gediegene des Ganzen gehindert."

„Ich weiß nicht, ob ich wünschen soll, Auerbach möge des Romans mächtig werden. Jedenfalls müßte er sehr viel verlieren, was an seiner alten Weise vortrefflich ist; ob sich das in der neuen Weise bezahlte? Ich glaube kaum; in Auerbach ist dazu zu wenig vom technischen Kopf. Nicht wenige seiner Novellen sind in ihrer Art Kunstwerke ersten Ranges durch Geschlossenheit, Poesie und Discretion . . ."

„Im Barfüßele ist ein ungemein einfacher Stoff mit reizendem Reflexionsdetail umgrünt. Es ist weniger Handlung und Situation darin als Reflexionen über Momente des Handelns und der Situation, weniger eigentliche Charakterdarstellung als Reflexionen über charakteristische Momente, weniger dargestelltes Denken, Träumen, überhaupt Ausleben des Menschen, als Reflexionen über alles das. Seine Hauptstärke ist nun, wie mannichfach er diese Reflexionen zu wenden, einzukleiden und mit dem Ganzen in Haltung zu bringen weiß, abgesehn noch von der Discretion, Concisität, Schönheit und innern Bewegtheit, d. h. Durchdrungenheit von Stimmung und Affect in dieser Einkleidung und Wendung."

„Noch ein Vorzug ist die ethische Gesundheit. Die einfachen primitiven Motive, die Grundmotive aller Gesellschaft, die wunderbare Discretion, mit der das Lockendste nicht bis auf die Spitze verfolgt ist! Ein solch Buch kann ein Kind lesen — wenn man nicht durch die träumerische Ausmalung der Liebe Frühreife zu wecken fürchtet."

„Weniger die Sprache als die Gedanken sind schön, die Schön-

heit ist mehr eine geistige, der Gehalt aber ist der Art und so reich, daß man nicht an die äußere Form denkt, und die eigentliche Kunstfertigkeit nicht vermißt, oder, besser gesagt: sehr gern vermißt, lieber vermißt als findet."

„Die einzelnen Gelenke der Causalität könnte man motivirter wünschen, z. B. die plötzliche Umstimmung des Landfriedbauers ohne irgend einen Rückfall in seine Zähigkeit, und so noch manches andre; da aber der Autor darin dem Wunsch des Lesers eine Concession macht, kann er erwarten, daß man seine Motive nicht zu scharf wäge."

In der letzten Bemerkung liegt augenscheinlich ein Tadel, und zwar ein gerechter. Auerbach hat mit diesen reizenden Novellen der Lesewelt gewiß die größte Freude gemacht, aber er hat mitunter der Anmuth die Wahrheit geopfert. Es ist keine Kunst, einen guten Ausgang herbeizuführen, wenn man die Härte der Vorurtheile, die sich ihm entgegen stellen, abschwächt. Im alten Märchen vom Aschenbrödel hat man kein Arg daran, daß der Prinz das arme Mädchen heimführt, es geht eben alles wunderbar zu; in „Hermann und Dorothea" kann man von vornherein voraussetzen, daß der Wirth sich als polternder Alter erweisen wird: aber bei den derben Bauern ist die Convenienz mächtiger, und weder Barfüßele noch der Mutter des Joseph im Schnee würde es in Wirklichkeit leicht werden, den dickköpfigen Pferdebauern umzustimmen, daß er ein Häuslermädchen als Schwiegertochter empfängt. Das Fragliche dieses Ausgangs tritt um so stärker hervor, da auch hier wieder die politischen und socialen Fragen ziemlich lebhaft angeregt werden, da fortwährend Lichtreflexe von Amerika nach Deutschland hinüber spielen und zur Vergleichung der Zustände einladen.

Aber man wird entwaffnet durch die vollendete Anmuth der Hauptfigur, die ebenso liebenswürdig gedacht als empfunden ist. „Allerdings war Barfüßele von allem schnell und tief ergriffen, aber sie war dabei auch stark und leichtlebig wie ein Kind.

Es war Wachen und Schlafen, Weinen und Lachen hart nebeneinander, sie ging in jedem Ereigniß und jeder Empfindung voll auf, kam aber auch rasch darüber wieder hinweg und ins Gleichgewicht." Wie in dieser Natur zuerst die Liebe sich regt, diese Schilderung streift an die zartesten Geheimnisse der Poesie.

Nur eine kleine Ausstellung möchte ich machen: Barfüßele ist mitunter gar zu reif; sie erinnert ein wenig an die verwandten Figuren George Sands.

In „Joseph im Schnee" liegt der poetische Reiz — sehr ungewöhnlich für unsern Dichter — fast ganz im Landschaftlichen. Wie der Knabe sich im Walde verirrt und die wilde Landschaft sich belebt durch die zahlreichen Fackeln, die ihn suchen, das sieht aus wie das Gemälde eines niederländischen Meisters; das sittliche Motiv hat diesmal nicht viel zu bedeuten.

Den Preis unter diesen drei Novellen würde in vieler Beziehung „Edelweiß" verdienen. Die poetische Einkleidung ist schön: die Ouverture, das Alpenpflänzchen, welches sich wie ein sittlicher Refrain durch die Geschichte zieht und zum Schluß zu einer sinnigen Verwandlung leitet. Dann ist der eigentliche Inhalt, die traurige Ehestandsgeschichte eines ungleichen Paars, wiederum mit ergreifender Wahrheit geschildert. Der Fehler ist nur, daß die poetische Einkleidung und der psychische Vorgang nur künstlich an einander gefügt sind. „Edelweiß" wäre eigentlich aufs Tragische gestimmt.

Annele ist ein Rückel in der vorhin angezeigten Bedeutung des Worts. Es fehlt ihrem Wesen keineswegs der Zauber, der die Herzen der Leute gewinnt, und der Dichter versteht sehr wohl, ihn hervortreten zu lassen. Aber sie leidet an zwei schlimmen Gebrechen, sie ist oberflächlich und roh. Die Oberflächlichkeit liegt schon in ihrer Familie. „Es kommt ihnen gar nichts aus der Seele, sie sind gemüthslos. Sie reden dir von Güte, von Liebe, von Mitleid, und alles das sind bloße Worte, sie denken nichts dabei. Das

Annele kann Andern abhorchen, was sie sagen, und sagt's dann geschickt nach." „Ich habe mich lange besonnen, worin die eigentliche tiefste Rohheit besteht, und die ist oft grade recht manierlich: die eigentliche Rohheit ist die Schadenfreude." Trotz alledem hätte Annele eine recht gute Ehefrau werden können, wenn sie einen Mann gefunden, der sich im Kampf der Ehe als der Stärkere erwies, und ihr außerdem Gelegenheit bot, das wirklich Lebendige in ihrem Charakter zu entwickeln und zu bethätigen. Beides ist Lenz nicht im Stande, er ist ihr gegenüber ein Schwächling, und macht die Sache noch dadurch schlimmer, daß er in Kleinigkeiten sie unnöthig reizt; außerdem schafft er ihrem unruhigen Thätigkeitstrieb keinen Spielraum. So legt sie sich in Ermangelung eines Bessern darauf, ihn bis aufs Blut zu quälen. „Ich habe mich vollgetrunken bis da herauf an Gift; ich habe die langen Tage sonst nichts gehabt, es war meine einzige Speise." „Ich habe ihn mitten von einander entzwei gebrochen, und ihm gesagt, was mir in den Mund gekommen ist, und je weher es ihm gethan hat, um so lieber ist es mir gewesen."

Das alles ist mit vollendeter Meisterschaft erzählt, man sieht alles vor sich, man glaubt an alles. Ich habe eine verwandte Novelle verglichen, „Albrecht Dürer", von Leopold Schefer, die auch unendlich viel Lebenswahrheit enthält, aber sie ist viel quälender und peinlicher: im „Edelweiß" kommt einem das wunderliche Paar mitunter so komisch vor, daß man sich dadurch momentan befreit fühlt.

Aber wie soll nun die Umkehr eintreten? Das einfachste wäre, daß Lenz sich ändert und seine Manneskraft zeigt. Aber das kommt in der Welt nicht vor, aus einem Schwächling wird nie ein Mann. Auerbach läßt wohl das Motiv hineinspielen: Annele bemerkt in der Todesgefahr, daß ihr Mann entschlossener und praktischer ist als sie geglaubt. Aber das Motiv wird nur flüchtig angedeutet, und in der Hauptsache wird damit nichts ge-

ändert; auf ihr erstes gutes Wort legt er sofort seine Hand wieder unter ihren Fuß. So bleibt die Umwandlung ihres Charakters ein Wunder. In der furchtbaren Todesgefahr, vom Schnee verschüttet, geht sie in sich, noch dazu angeregt durch die Ermahnungen eines ausgemachten Windbeutels, und ist plötzlich eine brave und liebenswürdige Person. Wie das zugeht, mögen die Götter wissen.

Es ist schade, daß Auerbach keinen Ausgang gefunden hat, welcher der Sachlage entsprach. Die Exposition ist vortrefflich, alle Nebenfiguren, namentlich Annele's Eltern, sind kleine Cabinetsstücke. Von Lenz' Profession, dem Uhrmacherhandwerk, hat Auerbach eine auf gründlichen Studien beruhende Anschauung gegeben; man lernt viel daraus; für den Fortgang der Handlung ist es nicht von Bedeutung.

In dieser Zeit hatte sich, zum Theil durch Auerbachs Einwirkung, die Richtung, die er vertrat, in einem größern Kreise Bahn gebrochen. Freytags „Soll und Haben" ging auf das Solide, auf die Verherrlichung der Arbeit und der bürgerlichen Sitte; Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" stellte die Tragik in engen bürgerlichen Zuständen dar; Wilibald Alexis im „Isegrimm" zeichnete den märkischen Bauer; Fritz Reuter, indem er sich auf das Plattdeutsche stützte, den mecklenburger; Gottfried Keller gewann in den „Leuten von Seldwyla" dem Landleben neue poetische Seiten ab. Das alles erfolgte unter dem härtesten Drucke der Reaction, in einer Zeit, wo die Mehrheit des Volks einer düstern Stimmung zu verfallen schien. Der Umschlag in den öffentlichen Verhältnissen führte Auerbach in neue dichterische Bahnen.

VIII.

Deutschland athmete auf, wie von einem schweren Alpdruck befreit, als in Preußen die „Neue Aera" eintrat: aufrichtiges

Eingehn in die Verfassung, liberale Minister, Abwendung von der pietistischen Heuchelei — man hatte so etwas kaum noch zu träumen gewagt. Wiederum erwachte der deutsche Idealismus, und die Welt schien in rosiges Licht getaucht.

Wie ein lauter Frühlingsjubel ging bald nach der neuen Aera durch die ganze Welt das deutsche Schillerfest; es war ein Tag, unvergeßlich für jeden, der ihn erlebte. Noch niemals hatte die deutsche Nation in so sinnlicher Fülle sich selbst zur Anschauung gebracht. Die Gefahr war nur, daß man diese Fülle als ein bereits Erworbenes zu genießen dachte.

Mit dem Idealismus erhob sich wieder die Declamation. Mir liegt Auerbachs Schillerrede vor, und ich stoße auf Stellen wie die folgenden. „Zwei Dinge gibt es auf Erden, die immer dieselben, immer stetig wiederkehren, und doch immer neu empfunden werden. Diese beiden sind Frühling und Liebe. Und ein Drittes gibt es, das sie beide in sich vereinigt . . . der Dichter ist's" — „Die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts, die der Menschheit nicht möglich ist, sie ist in der Menschheit vollendet, die Schiller heißt!" — „Die Vollendung des Menschen als Individuum ist nicht letzter Zweck, der schöne Mensch lebt und wirkt für die schöne Menschheit" u. s. w.

Nur der Rausch der allgemeinen Gefühlsseligkeit macht es begreiflich, daß ein Dichter, der sich sonst nicht blos durch Reichthum, sondern auch durch Tiefe des Gedankens auszeichnet, dergleichen Sätze leisten konnte. Fast noch gefährlicher als im wirklichen Leben ist es, im Denken sich der Arbeit entschlagen zu wollen. Die schöne Menschheit ist etwas sehr gutes, aber nur auf dem festen Grundbau durch Arbeit gewonnener sittlicher Zustände ist sie denkbar; die Schwelgerei im Gemeingefühl ist eben so schädlich wie die Schwelgerei in den individuellen Empfindungen, sie führt zur schönseeligen Phrase Die neue Aera sollte das Bedenkliche dieses Idealismus bald empfinden.

Auerbach hatte die Werke der vorigen Periode in Dresden geschrieben, fern von den Mittelpunkten des großen Weltgetriebes; er kam nun in die preußische Hauptstadt, augenscheinlich in der Erwartung, in unmittelbarer Thätigkeit nach oben und nach unten für das Humanitätsideal seines Lebens zu wirken. Kaum war er ein Jahr in Berlin, so staken wir im Conflict, der Idealismus flüchtete wieder in die Opposition und erging sich in Reden.

Hier fällt nun die Periode, in welcher der Cultus des Genius durch pietätsvolles Andenken an die großen Dichter und Schriftsteller errichtet werden sollte. Auerbach war darin unermüdlich thätig. Die Idee an sich war vortrefflich, wenn man dabei nur immer den protestantischen Grundsatz fest gehalten hätte, daß der Festtage nicht zu viel sein dürfen. Sich selbst fand Auerbach erst wieder, als er von der Cultur der Tagesinteressen zum eigentlichen Schaffen zurückkehrte.

Der große Roman „Auf der Höhe," 1865, ist, künstlerisch betrachtet, ein außerordentlicher Fortschritt gegen das „Neue Leben".

In großen Massen lagern sich die beiden Gegensätze, Bauernleben und Hof, einander gegenüber und reflectiren in einander: die Beziehungen werden nicht ganz einfach, aber doch deutlich und überzeugend motivirt. Durch Farbe und Stimmung heben sie sich kräftig gegen einander ab, und wenn sie in Berührung kommen, werden sie gleichsam doppelt wahrgenommen: der Hof mit den Augen der Bauern, das Dorf mit den Augen der Gebildeten. Durch eine ziemlicheit einhliche Landschaft wird ein sichrer Augenpunkt gewonnen, durch den man frei in beide Kreise blickt. Einzelne Theile des Gemäldes, so der Zug der kleinen Dorfcolonie in die neue Heimath über den See, treten in den glänzendsten Farben heraus, und auch das Ohr wird gleichsam durch eine sinnige Melodie getroffen.

Diesem großen Zug der Farbe und Stimmung entspricht die Einheit des sittlichen Conflicts. Trotz der großen Zahl der

Figuren bleibt Irma, die eigentliche Heldin, stets im Mittelpunkt ihre Schuld und deren nächste Folgen werden gründlich durchge arbeitet, und die Form ihrer Sühne gibt gleichsam den Ueber- gangsaccord zwischen den beiden getrennten Culturschichten. Was nach andern Seiten hin gefehlt wird in der Höhe und in der Tiefe, dient nur dazu, durch neue Beleuchtung den Hauptvorgang anschaulicher zu machen.

So hat es der Dichter durch stramme Composition dem Kri- tiker leicht gemacht, den Faden seiner sittlichen Begriffe im Zu- sammenhang aufzuwickeln; es ergeben sich dabei sehr interessant Untersuchungen, sowohl in Beziehung auf die Schuld als auf di Sühne.

Irma wird die Geliebte des Königs, und wenn dabei al Nebenmotiv der Wunsch spielt, auf das Schicksal des Landes Ein fluß zu gewinnen, so ist doch das Entscheidende ihre Liebe zu ihm. Worin liegt nun hier die Schuld?

Unter allen Verbrechen ist der Ehebruch dasjenige, dessen B- urtheilung am stärksten den Voraussetzungen der Zeitbildung unte liegt. In gesunden Verhältnissen freilich hat man darüber in bürgerlichen wie in adeligen Kreisen feste Grundsätze; an den Höfen nimmt sich schon aus natürlichen Gründen ein stärker es Schwanken wahr. Die Verführung ist größer, die ganze Erziehung der Prinzen scheint ihnen eine Ausnahmsstellung in der Welt zu geben, die auf der einen Seite wohl das Pflichtgefühl verschärfen, auf der andern aber auch seinen Inhalt modificiren muß. Maitresse eines Fürsten zu sein, war in den Zeiten Ludwigs XIV und XV etwas andres als heute. Sehr fein hat Auerbach die Darstellung der „Emilia Galotti" als Parallelstelle für das Thema seines Ro- mans benützt, wie Goethe den „Hamlet" in Wilhelm Meister. Das Bängliche im Eindruck dieses Trauerspiels liegt wohl zum Theil darin, daß drei verschiedene Zeiten und Völker sich hier durch- einander mischen: das Thema (Virginia) ist den Ueberlieferungen



der römischen Republik entnommen, das Costüm dem modernen italienischen nachgebildet, die wirkliche Handlung spielt im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Sowohl die Art, wie über diese Verhältnisse gedacht wird, als die Art, wie man der Willkür entgegentritt, weichen in diesen drei Zeitaltern sehr von einander ab, und so gelingt es dem Dichter nicht, das Gefühl der Nothwendigkeit hervorzurufen. Irma, das Kind des 19. Jahrhunderts, faßt die Sache noch anders auf.

„Emilie ist das Kind einer unglücklichen Ehe. Diese rauhe Tugend Odoardo und diese conciliante Claudia haben eine entsetzliche Ehe geführt und sich endlich anständig getrennt; er lebt auf dem Gut, sie läßt der Tochter in der Stadt die letzte Politur geben. Papa Odoardo sitzt immer auch moralisch zu Pferde, Madame Claudia ist eine sehr weltlich gesinnte Gesellschaftsdame. Das Kind dieser Ehe ist nun Emilie, und ihre Ehe mit Appiani wäre ganz dieselbe geworden wie die ihrer Eltern: ein hypochondrischer Legationsrath außer Dienst, der seine Frau eigentlich um des biedern Schwiegervaters willen heirathet und ihr grade so predigen wird wie weiland Odoardo. Im nächsten Winter auf dem Lande wäre Emilie Appiani vor Langeweile gestorben, oder hätte sich verwandelt und eine kleine Kinderschule auf ihrem Gut errichtet u. s. w.“

Irma, die so reflectiren kann, wird nicht eigentlich verführt, sie hat sich vielmehr den Fall vollkommen zurecht gelegt. Sie findet in der Verbindung mit dem König, den sie liebt, eine reichere Entfaltung ihres natürlichen Wesens und folglich ihres angebornen Rechts, als in jeder beliebigen Ehe. Ein specielles Unrecht ist ihr allerdings klar, der Betrug gegen die Königin, aber dies wird wieder durch manche Umstände aufgewogen. Woher kommt nun bei ihr die Umstimmung?

Zunächst durch den Eindruck auf die Umgebungen. Zwar ihr Bruder, der, um sich zu fördern, eine ehemalige königliche

Maitresse heirathet, findet die Sache in der Ordnung, aber grade in der Art, wie diese schlechten Leute sich nun an sie drängen, erkennt sie eine Beeinträchtigung ihres Adels. Gewichtiger noch ist die Haltung eines höchst unbedeutenden Hofmanns, des sogenannten Salontirolers, der früher um ihre Hand angehalten, den sie nun aufmuntert und der zurücktritt. Ein harter Schlag! aber einigermaßen dadurch gemildert, daß der Salontiroler schon früher Bedenken hatte, nicht wegen der socialen Stellung Irma's, sondern wegen der zu unruhigen Geistreichigkeit; gemildert ferner dadurch, daß ein würdiger Mann, eine der idealen Figuren des Romans, der sie wirklich liebt, ein Auge zudrücken zu wollen scheint.

Das Entscheidende ist endlich ihr Vater, der vor Entsetzen über ihre Schande vom Schlag gerührt wird und stirbt. Den Tod des Vaters verschuldet zu haben, ist ein schweres Unglück, aber wie weit dabei ihre Schuld ging, das kann ihr selber nicht recht klar werden, da der gute Vater, zu eifrig in philosophische Studien vertieft, sich um die Erziehung seiner Kinder nicht gekümmert, folglich ihrem Willen und ihren Begriffen nicht den nöthigen sittlichen Zwang aufgelegt hat. Ihre Schuld wäre klar gewesen, wenn sie eine Lösung von den sittlichen Begriffen ihres Hauses war. So einfach liegt aber die Sache nicht, und die sittlichen Voraussetzungen, nach denen man urtheilen soll, sind grade so complicirt wie in der Emilia Galotti.

Wie dem auch sei, Irma fühlt sich im Moment tief unglücklich, und an eine feurige Natur tritt dann zunächst der Gedanke des Selbstmords. Sie wird zurück gehalten durch das Zerrbild ihrer That: ein solches Ende war ihrer nicht würdig. Sie hat in frühern Tagen gegen den König die Fortdauer der Klöster vertreten als Zuflucht für Unglückliche, die der Welt entsagen wollen; sie denkt auch jetzt daran, aber noch passender scheint ihr eine freie durch keine Nöthigung auferlegte Buße. Sie findet diese endlich darin, daß sie sich zu einer befreundeten Bäuerin im Gebirge

begibt, das Leben derselben theilt und außerdem Thierbilder in Holz schnitzt, während sie ihren frühern Umgebungen für todt gilt. Das setzt sie fort bis an das Ende ihres Lebens.

Wie steht es nun mit der psychologischen Wahrscheinlichkeit? wie mit dem sittlichen Werth dieses Ausgangs? Was das erste betrifft, so wäre es möglich, daß Irma in ihrer capriciösen Art auf so etwas verfiele; es wäre auch nicht unmöglich, daß sie aus Trotz, oder durch andre Umstände bewogen, dabei bliebe; was mir aber bei ihrem Character, bei dem Feuer ihres jugendlichen Bluts höchst unwahrscheinlich vorkommt, ist daß sie in dieser angeblichen Sühne die Zufriedenheit des Gemüths findet, die ihr Tagebuch ausspricht. Ihr reger unruhiger Geist mußte sich tödtlich langweilen, ihre alte leidenschaftliche Neigung immer wieder erwachen, ihr zart entwickeltes sinnliches Schönheitsgefühl z. B. durch den schmatzenden Alten unaufhörlich grausam verletzt werden: wo dabei ein Friede der Seele herkommen soll, verstehe ich nicht.

Ernster ist die sittliche Frage. Was heißt Buße? Was heißt Sühne?

Einerseits liegt sie darin, daß man das Uebel, welches man der Welt zugefügt, möglichst wieder gut macht. Davon ist hier keine Rede: weder das Zusammenleben mit der Bauernfamilie noch die Bildschnitzerei steht zu dem, was Irma gethan, in irgend einem Zusammenhang.

Also handelt es sich hier nur um die zweite Art der Buße: ein auferlegtes Leiden im Verhältniß zur begangenen Sünde.

Dieses Leiden pflegt als Strafe von einer höhern Autorität auferlegt zu werden: irdisch betrachtet, theils um Andre abzuschrecken, theils um der Privatrache zu wehren. Nun gibt es freilich noch ein drittes: der katholische Priester legt bei der Absolution eine bestimmte Buße auf, die der Preis derselben sein soll; um der Leiden willen, die man sich im Gehorsam gegen die Kirche zufügt, wird die Strafe im Jenseits entweder ganz oder theilweise

erlassen. Endlich gibt es noch einzelne Fälle, wo der Sünder, der aus verschiedenen Gründen die Beichte nicht ablegen will, dieselbe Buße, die der Beichtvater voraussichtlich ihm auferlegen würde, oder eine noch schwerere, übernimmt, wieder um den Himmel zu versöhnen. In diese Gattung gehört der vorliegende Vorgang.

Wir Protestanten kennen eine solche Buße nicht, bei uns macht der Glaube selig, nicht die Werke. Die Werke haben Werth nur als Symptom, nicht an sich. Wollte also Auerbach in Irma's Fall ein Phänomen des katholischen Sündebewußtseins darstellen und die Art, wie eine Katholikin den Frieden sucht, das würde von großem Interesse sein. Es würde auch mit dem Eindruck übereinstimmen, den Irma's Ausgang auf das katholische Landvolk ausübt. Aber der Dichter ist kein Katholik, und sein Liebling, der Pantheist, ist es eben so wenig: beide werfen sich vor Irma nieder, wie sich der Dichter der Wahlverwandtschaften vor Ottilie niederwirft. Hier scheint es sich also um nichts Pathologisches, sondern um etwas Normales zu handeln.

Vielleicht wird das Problem, wie es Auerbach vorschwebte, am deutlichsten werden, wenn ich das Licht des Grundgedankens, der sich durch alle seine Werke zieht, darauf werfe. Wie er im „Spinoza" die Genesis des freien und weisen Menschen nach dem Vorbild von Lessings Nathan darzustellen versuchte, wie er etwas Aehnliches in Schiller ahnte, so denkt er sich auch die Entwicklung der vollendeten Weiblichkeit. Es gehört die Ueberwindung großer Leidenschaften, es gehören große Schicksale dazu, damit die freigeborne Seele ihre Grenzen bekenne und sich zur Harmonie, zur wahren Uebereinstimmung mit sich selbst vollende. In niederer Sphäre sollte das „Edelweiß" leisten, Irma geht von einem höhern Lebens- und Gedankenkreis aus. In ihrem Tagebuch findet sich eine Stelle, welche die Lösung des Räthsels zu enthalten scheint.

„Ich glaube jetzt zu wissen, was ich that. Ich bin in Sünde verfallen, nicht gegen die Natur, nur gegen die Weltordnung."

„Der Baum im geschlossenen Wald, in Schirm und Schutz der Gemeinschaft, lebt sich nicht aus in allen seinen Auszweigungen. Ich wollte mich ausleben, und doch im Wald stehn, in der Welt, in der Gemeinsamkeit. Wer sich ganz und voll ausleben will, darf nur einsam sein. In der Gemeinsamkeit der Welt sind wir als Menschen sofort keine Naturgeschöpfe mehr. Natur und Sitte sind gleichberechtigt, und müssen zum Friedensschluß mit einander gebracht werden, und wo zwei Gleichberechtigte sind, kann kein Einzelnes sein volles Recht ausleben."

„Wer als Natur allein leben will, muß aus dem Schutz der Sitte ausscheiden. Ich wollte das eine und das andre nicht ganz. So bin ich zerbrochen und zerstückt."

Ein schöner Gedanke, dem ich nur einen kleinen Vorbehalt entgegen setzen muß. Es scheint sich hier um ein Entweder-Oder zu handeln: entweder man fügt sich der Sitte, oder man zieht sich in die Einsamkeit zurück, und wird wieder reine Natur. „Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual." Diese Alternative kann nicht zugestanden werden.

Mit Spinoza war die Sache anders: als er sich den Gesetzen seiner Gemeinschaft nicht fügen wollte und ausgestoßen wurde, zog er sich zwar in die Einsamkeit zurück, aber in dieser Einsamkeit schrieb er die „Ethik". Hier fand er den Spielraum, sich völlig auszuleben, sein Leben in der Gesellschaft war nur ein scheinbares gewesen und hatte das Tiefste seines Innern nicht berührt.

Irma's Wesen dagegen ist für die Gesellschaft gemacht. Sie will glänzen und herrschen, und hat das Recht dazu; indem sie sich in die Einsamkeit zurückzieht, gibt sie die einzige Kraft ihres Wesens auf, sie begräbt es und hat keinen Gewinn davon. Ihr Tagebuch ist verdienstvoll, aber doch in keiner Weise mit der „Ethik" zu vergleichen.

Indem wir uns nun aber klar machen, was der Dichter mit

Irma's Schicksal wollte, geht uns zugleich ein Licht über ihren Mitschuldigen, den König, auf.

Derselbe Characterfehler, der ihn zu dem Vergehn mit Irma bestimmte, machte ihn auch zum absolutistischen Fürsten. Er war der Verfassung treu, und doch lag im tiefsten Grund seiner Seele ein unbesieglicher Widerstand gegen dieselbe: sie beschränkte die volle Individualität. Wie durch kein Gesetz, so wollte er auch durch keine Neigung beschränkt sein: jeder Anspruch eines Gegenüberstehenden, sei es die Staatsverfassung, sei es ein befreundetes Gemüth, empörte ihn wie eine Unterjochung. Er wollte vollkommen frei sein, und doch Gesetz und Liebe dabei nicht missen. Er konnte der Zustimmung nicht entbehren, aber er gestand nicht das Recht des Widerspruchs zu. Er wollte treu sein, und doch der freien Neigung nicht entsagen.

Also ganz wie Irma's Fall. Nun werden ihm durch Irma's vermeintlichen Selbstmord die Folgen willkürlichen Handelns klar, und da einem König müßige Reue nicht ziemt, thut er seinem Eigenwillen auch nach der andern Seite Gewalt an, entläßt das reactionäre Ministerium, welches beiläufig theilweise unter Irma's Einfluß stand, und setzt ein verfassungstreues ein, an dessen Spitze der Oberst Bronnen gestellt wird, der Irma liebte und sie zu heirathen bereit war. Diesem Entschluß geht eine Unterredung mit Bronnen voraus über das Schicksal Irma's.

„Sei eins mit dem Gesetz, eins mit deiner Gattin und deinem Volke! Ich habe überwunden." Bronnen eilte erschüttert auf den König zu. „Ich habe nie im Leben vor einem Menschen gekniet", rief er, „jetzt möchte —" — „Nein, nicht so mein Freund!" rief der König, „an mein Herz! Wir wollen uns an einander haltend schaffen und wirken!"

So ist Irma also gewissermaßen als Opfer für das Heil des Volks gefallen. Die Combination ist geistvoll gedacht, aber doch nur gedacht. Es ist eine *Μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*. Der

Eigenwille führt zwar im Sittlichen wie im Politischen auf denselben Grundfehler zurück; aber er lebt sich nach jeder von beiden Seiten hin auf eigne Art aus. Es ist ein heikles Ding, die Empfindungswelt in die politische Erwägung spielen zu lassen. Das ist die andre Seite der freien Liebe bei Königen: man würde ihnen sonst vieles nachsehn, nur nicht, wenn sie der Geliebten Einfluß auf Staatsangelegenheiten einräumen. Wenn König Kurt sich dem Zauber Irma's nicht entziehn konnte, und Irma sich nicht dem Zauber des Königs, so konnte das im milden Licht erscheinen, aber nicht, wenn er ihr zuliebe das Ministerium Schnabelsdorf einsetzte. Der umgekehrte Fall ist zwar im Resultat lobenswerther, aber nicht im Princip: es ist besser, ein verfassungstreues Ministerium zu haben, als ein verfassungswidriges; aber die Frage, ob man ein verfassungstreues Ministerium nimmt, muß rein nach politischen Gründen erwogen werden; die Reue über das Schicksal einer Geliebten darf nicht den leisesten Einfluß darauf ausüben, sonst gehört Seine Majestät nicht an die hohe Stelle, auf welche Gott sie berufen hat. Die Parallele zwischen den beiden Willküracten ist zuletzt doch nur ein Spiel des Witzes.

Deutlicher wird das noch, wenn wir die andre Seite betrachten. Die Neigung des Oberst Bronnen, dem König zu Füßen zu fallen, trübt mir das Bild des Mannes, ich kann mich nicht in seine Seele versetzen. Nach meiner Vorstellung müßte das Bild des getödteten Weibes, das er liebte, sich so deutlich zwischen ihn und den König schieben, daß auch von der leisesten Anwandlung des Fußfalls nicht die Rede sein konnte. Von diesem Obersten behauptet eine sehr gescheidte und ideale Frau, seine spätere Schwiegermutter, daß ein Mann, so edel in allen Formen und würdig in allem Denken, so fügsam und selbstgewiß zugleich, sich vielleicht nur in einer Monarchie entwickeln könne; in der Republik sei doch eine gewisse Formlosigkeit, ein Sichgehnlassen; diese Selbst-

ehre dagegen, die zugleich immer so respectvoll gegen andre, sei eine eigenthümliche Blüthe des Hofleben s.

Die Bemerkung ist nicht unrichtig, aber ich war doch zuerst zweifelhaft, ob sie nicht ironisch gemeint sei, bis mir einfiel, wer sie der guten Frau zugeflüstert hatte: unser Freund Adalbert Reihenmaier. Denn sonst drückt sie die Gesinnung Auerbachs nicht aus. Er hat von der „Frau Professorin" an bis zum „Waldfried", auch noch im „Andree Hofer" gezeigt, wie fein und scharf er die Masken dieser Lebensschicht zu durchschauen versteht. Hier aber wollte er idealisiren.

Und hier erhebt sich die wohl aufzuwerfende Frage: Ist die Neigung der modernen Dichter, in ihrer realistischen Form Könige vorzuführen, zu billigen? Erklärlich ist sie wohl, die Dichtung strebt nach den Höhen des Lebens, wo die Stürme einen größern Spielraum finden, wo das Leben gewaltsam sich zusammendrängt. G. Freytag in der „Verlorenen Handschrift", Spielhagen „In Reih und Glied" haben sich einen ähnlichen Vorwurf genommen. Aber es ist ein großer Uebelstand dabei. Privatpersonen nach Analogie der typischen Figuren des Volks darf der Dichter frei erfinden, Könige dagegen stehn in ihrer Höhe allgemein gekannt da, und es ist nicht blos Neugier, wenn man fragt: wo ist denn dieser König, von dem wir da hören? Es werden verschiedene Gesetzentwürfe besprochen, die einer bestimmten Zeit angehören, und es ist gar nicht gleichgültig, weder für den ästhetischen noch für den sittlichen Eindruck, wie sich die Person des Königs zu ihnen stellt. Auerbachs idealistisches Bestreben, die allmähliche Entwicklung auf der freien Höhe des Lebens zu schildern, gibt seiner realistischen Darstellung eine Farbe, die einigermaßen den Glauben an die Wahrheit beeinträchtigt. Ich kenne diese Sphäre des Lebens nicht, aber wie man von einem Porträt, auch ohne das Urbild zu kennen, das Gefühl hat, es sei getroffen oder nicht, so scheint mir das Hofleben bei Freytag und Spielhagen, ja bei Jean Paul

correcter geschildert zu sein als bei Auerbach. Der „Kuß der Ewigkeit“ z. B. kommt mir nicht geheuer vor.

Mich stört bei diesen Bildern z. B. die knappe Husarenuniform des Königs: in weitem faltigem Talar, etwa in der Art des König Salomo, würde seine Erscheinung größern Glauben erregen. Freilich stimmt dazu wieder nicht das übermäßig Moderne der Sprache.

Aus dem Costüm fällt die Neigung der Vornehmen, subalterne Leute innerlich zu verstehn und sich in ihrer Sprache auszudrücken, woraus z. B. zwischen der Königin und der Amme die wunderlichsten Mißverständnisse hervorgehn. Diese Leute geringen Standes geben sich auch gewiß die Mühe, den Höhern verständlich zu werden. Wenn man der geistreichen Irma manche Excentricitäten nachsieht, so geht es über alles schickliche Costüm hinaus, wenn sie z. B. zur Königin sagt: „Ich meine solches In-die-Stube-gebanntsein, behutsames Hegen und Umgeben durch andre Menschen, erregt leicht in dem Eingeschlossenen eine Feinfühligkeit und ein Andern kaum bemerkbares Ansprechen des Tons; aber es ist gut, aus dieser Warmhausstimmung u. s. w.“

Freilich überbietet die Königin in ihren stilistischen Versuchen noch die geistreiche Gräfin. So schreibt sie einmal an ihren Vertrauten, den Leibarzt Gunther, der vom König verbannt und im Begriff ist ein philosophisches Werk über das Ganze des Menschenlebens zu schreiben, folgendes:

„In Ihrem Brief ist Bergluft. Wenn nicht vielleicht ein wissenschaftlicher Stolz entgegenstände, so möchte ich bitten, daß Sie Ihre gesammten Weltbetrachtungen in Briefform geben möchten. Was sich nicht in Briefform dargeben läßt, ist noch nicht portativ. Im Epistolaren ist persönliche Gegenwart des Schreibenden. Und glauben Sie mir, ich habe ein Recht, das zu sagen, Sie können selbst nicht ermessen, wie Sie Ihre Ideen benachtheiligen, wenn Sie sie derart ablösen, daß solches auch ein

Andrer gesagt haben könnte. Der Brief hat noch Stimme. Eben im Schreiben werde ich inne, daß auch Ihr Freund Horaz Briefe in Versen geschrieben, und die Apostel bedienten sich auch der Briefform. Es machte mir einen unheimlichen Eindruck, da Sie sagen: die tausenderlei Gestalten des Lebens, die einst vor ihr Auge getreten, drängen sich um Ihr Fahrzeug wie um Charons Nachen. Ich kann mir nicht denken, daß Sie uns nur ins allgemeine Schattenreich führen. Ihre Aufgabe ist ja das Wissen vom Leben. Ich habe Sie gewiß mißverstanden. Ich denke mir, daß Sie ganze Gruppen, ganze Epochen als Persönlichkeiten fassen, und mit Ihrer ich möchte sagen hörenden Hand den Rhythmus ihres pulsirenden Daseins erlauschen."

Und so geht es noch eine ganze Weile fort. Ich wäre in der Stimmung Marinelli's gegen Orsina, auszurufen: „Großer Gott! jetzt wird sie gelehrt!" Daß der König diesen Philosophen, gewissermaßen den Beichtvater seiner Frau, aus der Residenz entfernte, ging zwar zum Theil aus Eifersucht hervor, konnte aber damit gerechtfertigt werden, daß der Verkehr augenscheinlich den Stil der hohen Dame verdirbt.

Gunther, als er den König wieder sieht, findet zwar noch einen andern mehr philosophischen Grund: er bekennt sich schuldig. „Ich habe Ihre Majestät die Königin auf eine Höhe zu führen gesucht, von der aus die kleinen Begegnisse des Lebens klein und leicht erträglich erscheinen sollten. Das war eine schwere Irrung. Sie haben recht gethan, daß Sie mich entfernten. Von jeder Einwirkung, auch der eines Freundes, isolirt, mußte sie Halt in sich gewinnen." Das ist sehr fein gedacht und empfunden, für mich aber hat es einen Mißklang. Man tadelt mit Recht die Marinelli, daß sie es durch Schmeichelei und Uebernahme kleiner Dienste den Fürsten bequem machen, das Böse zu thun; aber nicht viel besser sind die Philosophen, die ihnen nachträglich durch

tiefere Interpretation das Gefühl des gethanen Unrechts aus der Seele nehmen.

Für Gunther sollte dieses Bekenntniß zugleich die innere Wiedergeburt enthalten, die zur Vollendung der Weisheit gehört.

Wie sich von selbst versteht, ist Gunther Spinozist. „Im Grundwesen eines jeden Dings liegt es, sein Dasein zu bewahren." Dieser von ihm vertretene Satz gestaltet sich bei seinem Freund Eberhard, dem Vater Irma's, zu einer Offenbarung und wird eine Epoche seines Lebens: nicht zu seinem Vortheil, wie er selbst vor seinem Tode noch ganz richtig erkennt. „Ein Mensch lebt nicht voll, wenn er nur für sich lebt und sein Dasein bewahrt." Wie bei Gunther selbst sich der Spinozismus zu einer praktischen Lebensauffassung geklärt hat, davon gibt er dem König bei jener Unterredung wenigstens eine Probe, die nicht recht befriedigt.

Auerbach ist ein bedeutender Denker, aber kein geübter Dialektiker. Er sucht jede ernste Frage in ihrem tiefsten Grund aufzufassen, aber man hat nicht leicht einen Begriff davon, wo er hinaus will, bis ihm dann plötzlich für das, was er sucht, eine Analogie aufgeht: zuweilen so glänzend und überzeugend, daß man für die vorangehende Anstrengung reichlich entschädigt wird. Selten hat ein deutscher Dichter Bilder gefunden, die so glücklich den Kern der Sache treffen: aber sie kommen nicht, wenn er es befiehlt, er kann nicht frei darüber disponiren, sie überraschen ihn selbst. Daraus erkläre ich mir die außerordentliche Freude über solche Einfälle, die Lebhaftigkeit, mit der er immer darauf zurückkommt, das Bedürfniß, sie auch von andern gewürdigt zu sehn. Im Grund entspringt das nur aus dem ehrlichen Glauben an das, was er will, was er empfindet und was er sagt, wobei ihm dann wohl manches zu wichtig vorkommt.

Indem er den Spinoza übersetzte, hat er sich eine Neigung für Infinitive, Participien und abstracte Substantive angeeignet, die aus Infinitiven und Participien abgeleitet sind. Das ist die

eine Seite: auf der andern der scharfe Blick für den tiefern Sinn des Empirischen und Anekdotischen; die rechte Mitte zwischen diesen beiden Polen zu finden, wird ihm schwer, und daher spielt leicht bei ihm beides in einander über.

Eine Gefahr liegt für Auerbach darin, daß er den Dingen und Personen zu nahe tritt und darüber leicht die richtige Distanz verliert. Ich habe, um seine Eigenthümlichkeit zu erklären, mehrfach den Kohlebrater angezogen, eine andre sehr lehrreiche Figur ist die geistreiche Jüdin Annette im „Waldfried". Bei allem, was sie denkt und empfindet, will sie gern, daß alle andern mitgenießen. Sie will für alle sorgen, sie gibt keine rechte Ruhe. Sie ist glücklich, wenn sie für eine neue Anschauung ein Wort gefunden hat. Aber sie ist ebenso im Stand auf eine durchgreifende Replik zu erklären: „Sie haben recht, meine Ansicht war kindisch." „Kind!" sagt jemand zu ihr, „Sie haben keine rechte Distanz zu den Menschen; Sie rücken jedem in die Dutznähe."

In sämmtlichen Romanen Auerbachs wird, sobald zwei Menschen einigermaßen Gefallen an einander finden, sofort der Dutzcomment geschlossen. Schon im Spinoza sagt Fräulein Olympia: „O das herzige Du! Wie glücklich sind doch die Männer daß sie die, denen sie zugethan sind, ohne Umstände mit dem traulichen Wort benennen dürfen!"

Ich weiß nicht, wie es damit im Holländischen gehalten wird: bei uns in Norddeutschland ist es unter Männern nicht Sitte. Sobald man die Universität verlassen, ändert man nur in ganz ungewöhnlichen Ausnahmen die Form der Ansprache: man dutzt nur diejenigen, die man in der Kindheit und Jugend gedutzt hat.

Ich habe noch Niemand gefunden, dem die Vielseitigkeit der Beziehungen von Mensch zu Mensch ein so tiefes Bedürfniß wäre als Auerbach. Ich meine damit nicht etwa die Neigung, zu beobachten, die dem Dichter und namentlich dem Romandichter nothwendig ist, sondern die Beziehung von Seele zu Seele, von Herz

zu Herz. Der Gegenstand seines Verkehrs mag bedeutend oder unbedeutend sein, Auerbach hat das Bedürfniß, irgend eine Art von Sympathie für ihn zu empfinden und bei ihm Sympathie zu erregen, als Dichter wie als Mensch. Tritt dann ein Moment erhöhter Stimmung ein, so wird sofort der bekannte symbolische Ausdruck dafür gesucht, und dadurch künstlich fixirt, was nur vorübergehende Geltung hat.

Es hängt dies mit den besten seiner Eigenschaften zusammen. Seine Sympathie ist niemals blos contemplativer Art: er hat den Trieb, jedem Bedürftigen mit Rath und That zu Hülfe zu kommen, ihn moralisch zu fördern, ihn ästhetisch auf den rechten Weg zu leiten; er hat öffentlich und im stillen viel gutes gethan. Dabei kommt denn freilich vor, daß durch Fixirung eines Stimmungsmoments eine Vertraulichkeit eintritt, die lästig werden kann.

Auerbach spricht in seinen spätern Schriften, namentlich auch im „Waldfried", wiederholt seinen Respect vor vornehmen Naturen aus, sogar der alte Waldfried — und das ist der einzige Fehler, der mir in diesem schönen Buch aufgestoßen ist — spricht von der vornehmen Art seiner Söhne: so pflegt ein Vater nicht über seine Kinder zu empfinden. Nun gibt es von dem Begriff des Vornehmen verschiedene Erklärungen; eine erlaube ich mir hier aufzustellen: der Vornehme läßt die Leute nicht leicht in die Dutznähe. Auerbach hätte vollen Grund zum frohen Selbstgefühl, er darf die Resonanz für das, was er gibt und ist, nicht erst suchen.

Bei den Dorfgeschichten kam die Gebundenheit der Zustände, die Nothwendigkeit eines bestimmten, von der Sitte geregelten, Thuns dem Dichter sehr zu statten; in dem Roman ist es ihm mehr um freie Seelen zu thun. Hier liegt die Schwierigkeit nicht darin, das Freie zu zeigen, sondern die Gränze, die das Freie bedingt. Es ist ihm das in „Auf der Höhe" nicht immer gelungen, doch war die Geschlossenheit der Kunstform so kräftig, daß man stets in warmer Theilnahme bleibt, und auch da, wo man

dem Gedanken des Dichters widersprechen muß, ihm dafür dankt, daß er so gute Gelegenheit zur Kritik gegeben. In dem nächsten Roman „das Landhaus am Rhein", macht er es dem Kritiker viel schwerer. Es ist ein großer Reichthum von Figuren und interessanten Problemen darin, aber die ordnende Hand des Dichters, die jedem seinen Platz anweist, macht sich weniger geltend. Es fehlt der einheitliche Zug des Gedankens, das Gemälde zerfällt in Gruppen, deren Beziehung zu einander doch nur äußerlich scheint.

In „Auf der Höhe" erinnert seine Kunstform noch am meisten an Freytag; im „Landhaus am Rhein" klingen Motive aus Spielhagen, aus dem „Zauberer von Rom" und auch aus den „Unüberwindlichen Mächten" durch. Was die letztern betrifft, so hebe ich die eine Stelle hervor: „Nur wer Tag ein Tag aus mit der Natur lebt, kennt ihre flüchtigen Lichtreflexe, und nur wer mit einem Menschen ganz lebt, kennt und weiß, wie es plötzlich in ihm aufleuchtet, alles neu erhellt und scharf hervortreten läßt. Elemente ohne Zahl drängen auf ein Wachsthum ein, bewegen, formen und füllen dasselbe; der Mensch lenkt und leitet das sich selbst Bildende; wie sich aber das Gegebene wandelt, das steht nicht in seiner Macht." Der praktische Sinn dieses nicht allzu klaren Satzes ist, daß die Personen des Romans sich wiederholt vornehmen, dies oder jenes zu thun, es aber unterlassen; daß sie sich über ihre wirklichen Motive selten orientiren; daß vieles was geschieht ohne alle Folge bleibt. Das träumerische Wesen geht mitunter so weit, daß einmal z. B. einer der Helden sich besann, ob er nicht zu Bella gesagt: „Ich liebe dich!" Dabei hat man durch den ganzen Roman die Empfindung, man solle psychologisch belehrt, also über die entscheidenden Motive aufgeklärt werden.

Die handelnden Personen zerfallen in drei Hauptgruppen: die amerikanische, die adelige und die philosophische; an jede derselben knüpfen sich eine Reihe Tagesfragen, die gründlich erörtert

werden: der amerikanische Sklavenkrieg, der grade seinen glücklichen Ausgang gefunden hatte, die Berechtigung der Hierarchie und des Adels im Staat, endlich wieder die Erziehungsfrage. Entschiedener als in seinen früheren Romanen geht Auerbach darauf aus, auch das ihm nicht Sympathische in den Zuständen zu begreifen.

In der Mitte der ersten Gruppe steht der ehemalige Sklavenhändler Sonnencamp, der sich mit seinem übel erworbnen Reichthum ein Landhaus am Rhein kauft und sich eine angesehne Stellung in der alten Gesellschaft zu verschaffen sucht: er will sich adeln lassen, auch für die Kirche wirken u. s. w. Von diesem Mann wird nun angenommen, er habe mit einem gewaltigen unbändigen Naturell zu kämpfen. Daß er daneben fortwährend in Gefühlsausbrüche verfällt und stark zur Sentimentalität neigt, wäre an sich noch kein Widerspruch, wie sehr es auch den übrigen Personen auffällt; aber es gelingt dem Dichter nicht, diese verschiedenen Bestandtheile seiner Natur so in einander zu verarbeiten, daß man die Empfindung eines lebendigen Ganzen hätte; die Wildheit seiner Natur spricht sich mehr in Aeußerlichkeiten aus, denen das eigentlich Thatkräftige fehlt, und über die Motive seines Handelns bleibt man im Unklaren. Wie ganz anders kommt Diethelm von Buchenberg heraus, der das wirklich ist, was Sonnencamp nur sein möchte! Seine Familie ist, als Genrebild betrachtet, vortrefflich gezeichnet, obgleich Frau Ceres doch sehr zu ihrem Nachtheil gegen Frau Diethelm absticht; Manna und Roland wirken durch ihre Erscheinung sehr anziehend; aber über das Verhältniß der Familienglieder zu ihrem Haupt wird man nicht klar, eben weil Sonnencamp zu wenig Kraft zeigt; man begreift nicht, was er sich alles von ihnen gefallen läßt.

Auch die adelige Gruppe leidet an der Schwäche ihres Haupts, des Grafen Klodwig, der, ebenso wie Irma's Vater, Philosophie und Alterthumswissenschaft treibt, und in dem Hause niemals den Edelmann, kaum den Mann hervortreten läßt. Besser ist sein

Schwager, der Lieutenant Pranken — eine Figur, wie sie Spielhagen mit besondrer Vorliebe zeichnet. Das beste ist die Gräfin Bella, ein „Rückel", in die höhere Sphäre versetzt, mit etwas Anklang an Spielhagens Sphinx. Ueber die Art wie ein böses Weib sich von ihren Launen hin- und hertreiben läßt, werden eingehende und treffende Bemerkungen gemacht, der Begriff der innern Rohheit wird wieder vortrefflich entwickelt. Einen kleinen Zug habe ich als unwahrscheinlich notirt, der aber für Auerbachs Beobachtung dieses Standes charakteristisch ist: ein junger Informator, mit dem sie in einem zarten Verhältniß steht, läßt einmal seinen Hut fallen — sie bückt sich schnell und hebt ihn auf. Ich halte das bei einer adeligen Erziehung für unmöglicher, als wenn sie gradezu zum Fenster hinaus spränge.

Dieser Informator Erich, die Weltseele genannt, ist die philosophische Figur des Romans; er hat eine Mutter, eine Professorin, die sich noch idealer verhält als er, und vor der sich alles beugt. Mutter und Sohn leiden an dem Fehler, nie schweigen zu können; sie sprechen unaufhörlich, oft sehr geistreich, mitunter aber auch anfechtbar. Mir fiel bei Erich, der durch seine äußere Stellung an Oswald Stein erinnert, Turgenjews „Rudin" ein: vor der Menge großer Intentionen kommt er nie zum wirklichen zweckmäßigen Handeln, und daß er bei dem Suchen einer That von bleibendem Werth endlich darauf verfällt, die Fragmente seines verstorbnen Vaters herauszugeben, ist doch auch nur ein Nothbehelf. Die Unüberlegtheit, mit der er sich dem Schicksal einer sittlich verkommenen Familie anschließt, hätte eine strengere Strafe verdient.

Das Buch hinterläßt einen sehr gemischten Eindruck: bei aller Fülle vortrefflicher Einfälle und Bilder wird man ebensowenig wie im „Neuen Leben" den eigentlichen Zweck des Dichters gewahr, den Auerbach doch sonst recht stark hervortreten läßt. Als einzige Erklärung dessen, was er vor hatte, ist mir Goethe's Spruch

erschienen: „Unreine Lebensverhältnisse soll man niemandem wünschen; sie sind aber für den, der zufällig hinein geräth, Prüfsteine des Charakters und des Entscheidensten was der Mensch vermag." Freilich kommt es dann darauf an, wie man die Probe besteht. —

Man fühlt sich doch in einer gesündern Atmosphäre, wenn ein großer Zug durch die Nation geht und die kleinen dumpfen Beziehungen erstickt. Mit Freude und Genugthuung wendet man sich aus dem „Landhaus am Rhein" zu der vaterländischen Familiengeschichte des „Waldfried."

Nicht augenblicklich konnte Auerbach die großen Ereignisse von 1870 zu voller Klarheit in sich verarbeiten. In den Aufsätzen, die er während des Kriegs schrieb („Wieder Unser"), ist viel patriotische Gesinnung, aber seine Stellung war keine günstige. Er wohnte der Belagerung von Straßburg bei, und hatte das Gefühl, daß er dort nichts zu thun habe. An solchen Ereignissen soll nur derjenige theilnehmen, dessen Geschäft es ist, zu tödten oder zu heilen und zu pflegen. Ein ganz ruhiger kühler Berichterstatter ist allenfalls noch am Platz; aber Auerbachs Herz ist zu warm, er muß alles Einzelne empfinden, und die Empfindung kommt in keinen rechten Schick.

Im „Waldfried" hat sich die Situation schon geklärt; das Große der Zeit ist in Mark und Blut der Menschen übergegangen. Dieses Buch hätte die Ueberschrift „Neues Leben" führen sollen; es hätte ihm mehr geziemt als dem alten: es ist für den Dichter selbst neues Leben, es spricht in würdiger Klarheit das neue Leben der Nation aus.

„Uns gedenkt noch der Zeit, wo Haldenbrunn und Endringen zusammen gehörten!" Warum hat der gute Brosi die Zeit nicht erlebt, wo größeres wieder zusammengefügt wurde! 1848 war nur ein scheinbarer Abschluß.

Die getrennte Familie findet sich wieder, der Flüchtling von 1849 kehrt aus Amerika zurück, gereift in den Erfahrungen und Kämpfen des fremden Landes, durch seinen Blick aus der Ferne befähigt, das Große, was sich in der Heimath begeben, lebendiger zu übersehn, als die es selbst erlebt. Der Landmann, der Soldat, der Gelehrte, bisher eifersüchtig einander beobachtend, tauschen den Gewinn ihres Lebens aus, und lernen sich verstehn, ihre Nothwendigkeit begreifen. Würdige Frauen von der mannichfaltigsten Modulation des Charakters helfen das Band enger schlingen. Was untergegangen ist in den wilden Kämpfen der Vergangenheit, findet in der neuen Heimath ein verklärtes Andenken.

Die Wiedervereinigung der Familie Waldfried in all ihren Zweigen ist symbolisch. Ganz Deutschland hat erkannt, daß es von einem Blut ist; der Sachse Ickwarte reicht dem Alemannen Rothfuß die Bruderhand, das Gebiet des Volkslieds ruft dem Gebiet des Sprichworts den Freundesgruß zu. Es war ein böser Traum, der uns trennte, eine von dem kleinen Hofgesinde genährte Lüge, daß in Süddeutschland ein andres Volk hause als im Norden; in der reinen sittlichen Luft des neuen Lebens erstickt die Lüge. Der Waldfried ist ein rechtes Evangelium für Süddeutschland, grade weil er sich mehr an das Gemüth wendet als an die Einsicht; wir Preußen hatten die Ermahnung weniger nöthig, aber auch uns kann es nur heilsam sein, unter der Leitung eines gemüthvollen Dichters ein lebendiges Mitgefühl für die uns fernere Art einzusaugen: solche herrliche Frauen, wie die Mutter Waldfried und ihre Tochter Bertha, sind das nicht die Bilder, die auch wir verehren?

Ich weiß nicht, ob es ein künstlerisches Motiv war oder schaffender Instinct, jedenfalls war die Form der Erzählung, das Tagebuch eines Mannes, der nicht thätig in der Mitte der Begebenheiten stand, aber das volle Herz hatte, sie auf sich lebendig

wirken zu lassen — ein sehr glücklicher Griff. Die Thaten im Mittelpunkt selbst, welcher Dichter könnte sie erzählen! wir sehn nur ihre Reflexe aus der Ferne, desto lebhafter empfinden wir den Pulsschlag, der durch sie erregt wird. Und dieser Pulsschlag ist typisch und symbolisch: wie in der Familie Waldfried, empfand man in allen Theilen unsers großen Vaterlands. Wie Schlacken fallen vor dem aufgehenden Licht die alt überkommenen Vorurtheile ab, auch die schlimmen des Eigensinns und der Rechthaberei. Sehr gut sagt Auerbach im (alten) „Neuen Leben“: „Man macht oft einem Andern Vorwürfe, weil er mit einer Stimmung oder einem Urtheil vorausgeeilt ist, wozu man schließlich selber gelangt; man beschönigt sein Unrecht damit, daß man nun thatsächliche Gründe habe, wo der Andre nur eigenwillige Voraussetzungen hatte.“ Einerlei! Wie diese „thatsächlichen Gründe“ im Gemüth des Süddeutschen lebendig wurden, das ist im „Waldfried“ mit Meisterhand nachgezeichnet, und wird nicht leicht vergessen werden. —

Nur noch einige Worte, ein leiser Umriß zum Gesammtbild unsers Dichters. Er hat Federzeichnungen gegeben, an denen noch die Spätern heilsame Studien werden machen können; er hat in seinen Romanen, auch wo sie nicht völlig befriedigen, die Kenntniß des Menschenherzens nach allen gemüthlichen und ethischen Richtungen erweitert; er hat endlich eine Reihe von Novellen geschaffen, die auch künstlerisch vollendet sind und zu unsern besten Schätzen gehören.

Er hat in der Poesie ein neues Genre zwar nicht entdeckt, aber durch sein großes Talent und seine Stellung in der Mitte zweier Culturschichten den Gebildeten zugänglich gemacht; wir haben von ihm gelernt, mit Menschen umzugehn, die noch eine andre Beschäftigung hatten als das Studium der Modenwelt und die Fabrik von Sonetten. Aus einer nicht eingebildeten, sondern in concreten geschichtlichen Formen erscheinenden Natur hat die

Kunst neuen Lebenssaft für das allzu matt pulsirende Blut gesogen. Das Genre selbst war mehr Mittel als Zweck; es ist fraglich, ob es dem Dichter heilsam sein würde, es weiter zu cultiviren. Er steht auf dem Standpunkt unsrer modernen Bildung, in deren gewähltesten Kreisen er fortlebt, während er seine Bauern nur in der Sommerfrische aufsucht. Ihren Naturwuchs sieht er bereits durch das Medium seiner eignen Dichtung an, und sie haben ihm gegenüber auch kaum mehr die alte Unbefangenheit; der einfachste Mensch, wenn er weiß, daß er einem Maler sitzt, macht Tableau.

Freilich ist die heimathliche Sommerfrische dem Dichter sehr gesund und nothwendig. Die Anziehungskraft Berlins auf jeden Gebildeten ist groß, es ist bereits unzweifelhaft der Schwerpunkt der deutschen Cultur; aber zugleich hat es für eine dichterische Existenz etwas aufreibendes, und von Zeit zu Zeit einen frischen Luftzug einzuathmen ist heilsam. Für einen Satiriker würden die Wunderlichkeiten der Berliner Gesellschaft ausgiebigen Stoff bieten, aber das ist Auerbach nicht; er hat keine Freude daran, das Verkehrte und Lächerliche zu zeichnen, ihm wird auch als Dichter nur wohl, wo er sein warmes Liebesgefühl ausgeben kann.

Und hier steht ihm noch ein großes Feld offen. Seine eigentliche Bedeutung liegt nicht in dem einzelnen, was er geschaffen, sondern in dem großen Zug seines ganzen dichterischen Lebens. Seine Werke sind zugleich geistreiche und gemüthvolle Randglossen zu der Geschichte seines Zeitalters, und wie groß dieses ist, fühlt man auch aus ihnen lebhaft heraus. In allem was er geträumt und gewirkt, ist er der warme Apostel der Humanität, und die Humanität ist in der Poesie mehr als je am Platz, seitdem sie in den öffentlichen Interessen nicht mehr das große Wort führt.

Gut daß es so ist: aber die politische Thätigkeit beruht auf

Theilung der Arbeit, auf Hingebung an die zerstreuten Interessen des Tags, auf Unterordnung der freien Persönlichkeit unter die Disciplin der Partei, sie beeinträchtigt die Sammlung, die Einkehr in sich selbst und die heiligsten Angelegenheiten der Menschheit. Früher überhoben sich die Poeten, heute kann man ohne Gefahr das Wort wiederholen: „Der Dichter steht auf einer höhern Warte als auf der Zinne der Partei!“ Hauptsächlich der Dichter, dem die Heiligthümer der Menschheit heiligste Herzenssache sind.

Otto Ludwig.

I.

November 1873.

„Otto Ludwig gehörte zu den deutschen Dichtern, deren poetische Natur in ihren Werken sehr unvollständig zur Darstellung kommt. Nur wer ihn persönlich kannte, bewahrt den vollen Eindruck seiner eigenthümlichen Dichterkraft. Was das Publicum durch ihn erhalten, ist verhältnißmäßig sehr wenig von dem, was er in leidenschaftlicher Bewegung in sich verarbeitete. Wem ein Blick in diese reiche Trümmerwelt verstattet war, der wird mit tiefer Hochachtung vor der großartigen Anlage des Geschiedenen erfüllt werden."

So Gustav Freytag in der Einleitung zu den gesammelten Werken Otto Ludwig's. Ich theile seine Ueberzeugung, und hoffe, durch das Folgende einen Beitrag zum Verständniß eines Mannes zu geben, der in hervorragender Weise verdient, auch dem Gemüth der Gegenwart näher gerückt zu werden.

Erschienen sind von ihm: die „gesammelten Werke" 4 Bde.; zwei Novellen, drei ausgeführte Dramen und einige Fragmente; dann 1872 die „Shakespeare-Studien", herausgegeben von Moritz Heydrich, endlich, so eben, von demselben: „Nachlaßschriften", die Skizzen und Fragmente enthaltend, „mit einer biographischen Einleitung und sachlichen Erläuterung": ein unschätzbarer Beitrag für

das Verständniß des Naturprocesses einer mächtigen Dichterseele, und mittelbar für das Verständniß des Schaffens überhaupt.

In der Biographie spricht sich Heydrich mit Enthusiasmus über seinen Freund aus. „Wohl las man auf der tiefdurchfurchten, markigen Stirn, im Blick der tief-innigen, electrisch leuchtenden und doch so wunderbar milden, treuherzigen Augen, in dem an Rembrandt's Bildnisse erinnernden tief dunklen bräunlichen Farbenton, in den gewaltigen Zügen des edlen Antlitzes die lebendigsten Spuren tief innen glühender Leidenschaft; aber die mild ernste, sich immer gleichbleibende Ruhe und Hoheit der Gestalt war der Grundcharakter, das anschaulichste Zeugniß eines treu und redlich durchgekämpften, dem Edelsten sich freudig aufopfernden Strebens." Das klingt überschwenglich, und doch kann ich aus eigner Anschauung den Eindruck nur bestätigen.

Ich habe Otto Ludwig nur einmal gesehn. Es war im Sommer 1857, in seinem Haus in Dresden. Ich hörte, wie in der Nebenstube das Mädchen einen „Doctor Schulze aus Leipzig" anmeldete, und wie er knurrend die Stiefel anzog. Kaum aber waren die ersten Begrüßungsformeln vorüber, so steckten wir mitten in den eingehendsten Reflexionen über Alles, was dem Menschen heilig ist, und wie ich nach einigen Stunden von ihm ging, war mir zu Muth, als wär' ich ein andrer Mensch. Einen solchen Eindruck von einer Persönlichkeit habe ich nie empfangen, höchstens einen Fall ausgenommen, der aber ganz andrer Art war. Dabei wurde der Eindruck erschwert durch die Krankheit des Mannes, die jeden Augenblick hervortrat und gegen die er fortwährend ankämpfen mußte, durch sein beständiges Nervenzucken u. s. w. Auch hatte seine Haltung nichts von dem, was man im gemeinen Leben vornehm nennt, er ging vielmehr mit der größten Unbefangenheit und Treuherzigkeit aus sich heraus. Trotzdem hätte diesem kranken Mann gegenüber auch der ärgste Sünder nicht gewagt, einen unedlen Gedanken zu hegen oder gar auszusprechen. Ein gewaltiger

Ernst, der umsomehr wirkte, da er gar nicht darum zu wissen schien. In jedem Laut sprach der Poet, jedes Gefühl krystallisirte sich sofort u einem Bild. Er geizte nicht mit seinen Schätzen, und die Liebe zu allem Menschlichen wirkte wie warmer Sonnenschein. Trotz des mächtig wogenden Innern verstand er sehr gut zu hören: das beste Zeichen, daß er lebendige Individuen sah und gelten ließ.

Ich habe ihn nicht wieder gesehn. Aber an unsre Zusammenkunft knüpfte sich ein Briefwechsel, von seiner Seite voll des tiefsten Gedanken-Gehalts, aber viel reicher noch durch das Gemüthsleben, das er entwickelte. Er sagte einmal: „die größte Gabe Gottes ist, daß ich mich über Alles wie ein Kind freuen kann!" Und dafür gibt der Briefwechsel die rührendsten und anmuthigsten Belege.

„Möge Ihnen", schrieb er mir 6. November 1860, „nie das Leben so zu einer Arbeit werden, wie es mir eben ist. Was bei den meisten Menschen mechanisch von statten geht, das muß ich besondern Willensanstrengungen danken; ich muß daran denken, zu athmen; eine einzige rasche Bewegung bringt mir langandauernde und immer leicht wiederkehrende Schmerzen. Glauben Sie darnm aber nicht, daß ich die innere Heiterkeit darüber verliere, welche die ganze Maschine noch zusammenhält. Die Schönheit des Lebens, selbst derjenigen seiner Partien, die man insgemein für häßlich hält, die Herrlichkeit der Welt verliert mir nichts von ihrem Glanz und — ich weiß nicht, ist es die Macht der Gewohnheit oder die Fülle des menschlichen Gemüths, die einen leeren Raum in ihm so unmöglich macht, als ein solcher in der physischen Welt vorkommen kann — soll ich sagen, ich wünschte, es wäre anders mit mir, als es ist, ich müßte lügen."

Dabei hatte er nicht blos mit seiner Krankheit, sondern zugleich mit den allerdrückendsten Nahrungssorgen für sich und seine Familie zu kämpfen.

Otto Ludwig war 12. Febr. 1813 zu Eisfeld bei Meiningen geboren; den Vater, der ihm in Bezug auf den Charakter sehr ähnlich gewesen sein muß, verlor er im zwölften Jahr. Seine Jugendlectüre war neben Shakespeare hauptsächlich Tieck, Hoffmann und was zu dieser Richtung gehört. Er sagte später einmal zu Heydrich, man werde es doch nie ganz los, in einer poetisch confusen Zeit geboren zu sein. Außerdem bildete er sein musikalisches Talent durch Studium und Uebung. Erst im fünfzehnten Jahr kam er in eine höhere Schule und mußte nach Ablauf eines Jahrs wieder nach Hause zurück, weil die Familie in Noth war. Er trat in den Kramladen seines Onkels ein, die Mutter starb, noch einmal machte er den Versuch mit einem Gymnasium, der aber wieder nur kurze Zeit währte, so daß seine Schulbildung unvollkommen blieb. Nun legte er sich ernsthafter auf die Musik, leitete seit 1838 dilettantische Aufführungen, und hatte endlich mit seinen Compositionen so viel Erfolg, daß er im nächsten Jahr mit einem Stipendium zu weitrer Ausbildung nach Leipzig gehn konnte. Nun aber beginnt sein eigentliches Mißgeschick.

Zunächst konnte er sich in die moderne Musik nicht finden „Seit Beethoven ist die Musik gemüthskrank geworden: ein ewiges Herumgerissen-werden vom Himmel zur Hölle, von Hölle zu Himmel; keine Ruhe, kein gastliches Plätzchen, aus jedem Blumenstrauch steckt die furchtbar schöne Schlange Wahnsinn die spielende Zunge.“

Sodann fand er bei Mendelssohn keinen Anklang. „Mein Schicksal seit geraumer Zeit mit allen neuen Bekannten, weil ich zu Keinem mehr das rechte Vertrauen fassen kann. In dieser vornehmen Welt stoße ich mit meiner Gemüthlichkeit an; will ich diese zurückdrängen, dies Kinderzutrauen, so muß ich entweder kalt oder falsch, ich weiß selbst nicht wie erscheinen. Ich sehe recht gut ein, daß ich's nie auf einen grünen Zweig bringen werde.“

„Wenn's kein inniges Verhältniß werden kann, lieber ganz allein! Freilich ein einsamer Mensch ist wie ein leerer Magen, er reibt sich selbst auf.“

Dazu kam eine Krankheit, die ihn immer schwerer niederdrückte. Einmal durfte er ausgehn: „war geblendet von dem grünen Glanz der Erde und dem blauen des Himmels; dazu so allein und hilflos, auch geistig, daß mir wehmüthig zu Muthe ward; die Herrlichkeit der Sonnenwelt bedrängte und drückte mich ordentlich. Nur nicht in der Fremde sterben! Werde ich denn je wieder meinen Garten sehn? Ich höre ihn rauschen, meine ganze Kindheit, das einzig Schöne im Leben und was sonst mein Gemüth betroffen, Alles bezieht sich auf ihn. Er ist meine ganze Seelengeschichte.“

Das Schlimmste bei dieser Krankheit war, daß sie ihm die Ausübung seiner Kunst unmöglich machte: er konnte kein Clavier mehr anrühren, er konnte in kein Concert gehn. Sein Lebensberuf konnte die Musik nicht länger bleiben, mehr und mehr drängte sich die Poesie in seiner Seele vor.

Es war ein Zustand schwerer Unsicherheit; Tagebücher und Briefe sind voll von trüben Betrachtungen. „Wir jagen nach etwas mit allen Kräften, im Streben ist es unser, im Besitz nicht mehr; wir jagen einem Neuen nach, erreichen es und sehnen uns wieder nach jenem. — Der Schmetterlings- und Blumenstaub unsres innern Lebens ist abgestreift, darum erscheint uns die Welt so farblos.“

Aber hart daneben: „Die Welt hat ein liebestrunkener Gott geschaffen, um das, was ihn erfüllt, auch außer sich zu sehn“; und die Skizze eines evangelischen Dramas zur Glorie der christlichen Religion. „Ich will ein Christ dadurch werden!“ „O es ist ein göttlicher Stoff, aber welch' ein kindlicher Dichter gehört dazu! Ich glaube, in meiner Natur liegt etwas Verwandtes, was ich leider durch eigne und fremde Schuld verlor, indem oft eine krankhafte Reizbarkeit den Kinderfrieden aufhob.“

So war seine Stimmung, als er zur Poesie übertrat; die Ausübung derselben wurde bedingt durch ein eigenthümlich pathologisches Verhältniß zu seinen Stoffen.

Zu den Symptomen seiner Krankheit gehörte, daß er Visionen sah; dieser krankhafte Zustand gestaltete sich auf eine merkwürdige Weise zu einer Form seines Schaffens. März 1840 zeichnet er in seinem Tagebuch auf: „Sonderbares Phänomen in mir beobachtet: daß eine Ideenanschauung, ehe sie völliges Bewußtsein gewinnt, gewöhnlich wie ein ungewisser Farben- und Formenschein sich zeigt; wie das Bewußtsein sich derselben zu allmälig klarerer Erkenntniß bemächtigt, wird Farbe und Form, erst chaotisch und formlos, entschiedener und entflieht zuletzt, und es ist mir mit ihr wie mit den letzten Traumworten, die man beim Erwachen noch zu hören glaubt. Doch kann ich mir diese Phänomene noch ungefähr willkürlich zurückrufen. Mit dem Phänomen fühle ich die Anwesenheit einer gewissen ihm entsprechenden und es stets begleitenden Stimmung, jedoch auch mehr traumartig. — Jedes Gedicht, das in mir entsteht, ist erst blos eine Stimmung und eine Farbenerscheinung des innern Auges; darin eine Bewegung, als wolle es sich gestalten. — Seit ich den Gedanken gefaßt, zu beobachten, habe ich die Unbefangenheit verloren, und meine Phantasie macht mir willkürlich ähnliche Erscheinungen vor."

Otto Ludwig hat dies Phänomen wiederholt beschrieben; am ausführlichsten in einer Darstellung seines Schaffens, auf die schon Freytag aufmerksam gemacht hat.

„Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh' ich Gestalten, eine oder mehrere in irgend einer Stellung und Gebärdung für sich oder gegen einander. — Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stück erfahr' ich nicht die

Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu, von der erst gesehnen Situation aus schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Scenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat. Den Inhalt aller einzelnen Scenen kann ich mir dann auch in der Reihenfolge willkürlich reproduciren; aber den novellistischen Inhalt in eine kurze Erzählung zu bringen, ist mir unmöglich. Nun findet sich zu den Gebärden auch die Sprache. Ich schreibe auf, was ich aufschreiben kann, aber wenn mich die Stimmung verläßt, ist mir das Aufgeschriebene nur ein todter Buchstabe."

„Nun geb' ich mich daran, die Lücken des Dialogs auszufüllen. Dazu muß ich das Vorhandene mit kritischem Auge ansehn. Ich suche die Idee, die der Generalnenner aller dieser Einzelheiten ist, oder wenn ich so sagen darf, ich suche die Idee, die, mir unbewußt, die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinungen war; dann such' ich ebenso die Gelenke der Handlung, um den Causalnexus mir zu verdeutlichen, ebenso die psychologischen Gesetze der einzelnen Züge, den vollständigen Inhalt der Situationen, ich ordne das Verwirrte und mache nun meinen Plan, in dem nichts mehr dem bloßen Instinkt angehört, Alles Absicht und Berechnung ist, im Ganzen und bis ins einzelne Wort hinein. Da sieht es denn ungefähr aus wie ein Hebbel'sches Stück, Alles ist abstract ausgesprochen, jede Veränderung der Situation, jedes Stück Charakterentwicklung gleichsam ein psychologisches Präparat. Ich könnte es nun so lassen und vor dem Verstand würd' es besser bestehn als nachher. — Aber es ist erst der rohe Stoff zu einem Kunstwerk — das Stück muß aussehn, als wäre es aus dem Instinkt hervorgegangen. Nun mach' ich mich an die Ausführung. Die psychologischen Züge, alles Abstracte wird in Concretes verwandelt" u. s. w.

Später, als ihm das Studium Shakespeare's den innern tragischen Widerspruch eines Charakters als das entscheidende Motiv jeder Tragödie gezeigt hatte, wendet er die Sache etwas anders.

„Nun ist mir das Räthsel meines frühern Schaffens psychologisch gelöst. Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte. In dieser Beleuchtung wurde allmälig eine Gestalt sichtbar, wenn ich so sagen soll, eine Stellung, d. h. die Fabel erfand sich, und ihre Erfindung war nichts Andres als das Entstehn und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, d. h. diese genau begrenzte lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das Mindeste davon unbestimmt wurde, meine Fabel und meine Intentionen sich verwirrten und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detaillirt aufgeschriebenen Plans, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten doch zwang, die Einzelheiten für sich selbst sich ins Einzelnste zerfaserten, und eine Menge Detail hereinschwoll in üppigster Anarchie. Jenes Farben- und Formenspectrum, welches mich, so lange es in klarster Sinnlichkeit dastand, in jedem Augenblick, und in den heterogensten Umgebungen und Beschäftigungen wie ein Mahner umschwebte und mein ganzes Wesen in Aufregung setzte, in einen Zustand ähnlich dem einer Schwangern der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Festhalten und doch Hinausdrängen des, was vom eignen Wesen sich losgelöst hat, Ding für sich geworden ist. — — Nun weiß ich, was jene Gestalt und ihre Gebärde war: — nichts Andres als der sinnlich angeschaute tragische Widerspruch; der eine Factor die Gestalt, die Existenz (der Grund davon), der andre die Gebärde; der sinnlich angeschaute prägnante Moment, in welchem am schärfsten Contrast die Einheit erscheint. Der Erbförster, der Judah und die Lea, selbst die Heiterethei schwebten mir in solchen Anschauungen vor, das glühende Gefühl für Recht im Moment,

wo es Unrecht thut; darin liegt alles Vorher und Nachher. Beim Anhören einer Beethoven'schen Symphonie stand dies Bild plötzlich vor mir, in glühend carmoisinem Licht; eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Thun sei. Das wurde mir erst allmälig klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Thätigkeit sich ruhig und passiv verhielten."

An diese Darstellung hat G. Freytag eine Reihe geistvoller Betrachtungen geknüpft über das Verhalten der Dichtkunst, wie sie bei primitiven Völkern war, zur modernen, und über den Gegensatz zwischen dem epischen und dramatischen Schaffen: wobei er doch etwas zu übersehn scheint.

„Diese Niederschrift Otto Ludwig's", sagt er, „berichtet mit wünschenswerthester Genauigkeit seine Methode der poetischen Arbeit." Ich zweifle daran, d. h. ich zweifle nicht etwa an der Wahrheitsliebe Ludwig's, aber an der Objectivität seiner Selbstbeobachtung. Es ist auch in seiner Selbstbeobachtung etwas Visionäres und Pathologisches, wie in seinem Verhalten zu dem poetischen Schaffen.

Es fällt Freytag nicht auf, daß in jener Reihe geistiger Operationen, die Ludwig aufzählt, eine wesentliche fehlt, nämlich die Aufnahme der überlieferten Stoffe. Mit Ausnahme des „Erbförsters" sind alle seine frühern und spätern Dramen Bearbeitungen einer überlieferten Geschichte, zum Theil sogar nach einer frühern Novelle oder einem frühern Drama. Die „Scudery" ist weiter nichts als eine Dramatisirung der Hoffmann'schen Novelle; bei „Agnes Bernauer", bei den „Makkabäern" war der rührende Stoff schon vielfältig bearbeitet, bei der letztern schwebte ihm Zacharias Werner's Stück vor. Auch die Ausnahme des „Erbförsters" ist nur scheinbar: die Localfarbe der Iffland'schen „Jäger", das sittliche Problem des Kleist'schen „Kohlhaas" und etwas von der düstern Stimmung der Hebbel'schen „Magdalena": diese drei

Motive schießen in einander und krystallisiren sich zu einer Figur, die Ludwig in der Wirklichkeit begegnet ist.

Es ist darum von Wichtigkeit, diesen Punkt hervorzuheben, weil sich sofort die Frage daran knüpft: in welche Zeit fällt das Farbenspectrum, die Melodie, das Durcheinanderwogen der Bilder? Vor oder nach der Aufnahme des Stoffs und der Fabel? — Und daran schließt sich die zweite wichtigere: sind es Seelen in dem Gemüth des Dichters, Ideen, Probleme, welche einen Leib suchen? oder ist es umgekehrt der Leib, d. h. die Fabel, der Stoff, der die Seele sucht? — Für mich ist bei Otto Ludwig ganz unzweifelhaft das Letztere der Fall, und damit ändert sich sehr wesentlich das Bild seines Producirens.

Eine Fabel, eine Novelle, ein Theaterstück weckt seine Theilnahme und erregt ihn, vielleicht ohne daß er daran denkt, zum Produciren; in seiner Phantasie malen sich die Begebenheiten deutlicher, detaillirter aus, die Figuren zeichnen sich origineller ab. So etwas kommt immer in einzelnen Bildern, nicht in vollständigem Zusammenhang. Daß diese halb unbewußte Operation von Farben und Melodien begleitet ist ändert an der Sache nichts: es drückt nur die starke Erregung seiner Nerven aus. Als Ludwig sich sorgfältiger beobachtet, findet er, daß auch jede Lectüre eines poetischen Werks ein Farbenspectrum in ihm hervorruft; die geschärfte Aufmerksamkeit veranlaßt dann auch wohl einige Beihülfe der Reflexion, und in einer spätern Zeit, als er sorgfältig die Gesetze der dramatischen Poesie studirt hatte, ruft er einmal verwundert aus: „Sonderbar! jetzt folgt jene Erscheinung (das Spectrum) der Feststellung des Plans!" — Mit einem Wort: das Spectrum ist nur etwas Begleitendes, nichts Producirendes.

Gehört denn jene Operation etwa blos dem Dichter an? Jeder, der einmal über einen ernsthaften Gegenstand nachgedacht und sich bei dem Denken selbst beobachtet hat, wird finden, daß es dabei keineswegs so glatt zugeht wie in einer trigonometrischen

Rechnung: Gedanken aller Art, über die man sich zuweilen selbst verwundert, schießen durch einander, sie suchen und fliehn sich, und dann erst kommt die bewußte ordnende Hand des Verstandes hinzu, diese Gedanken zu einem Syllogismus zu verarbeiten und ihnen den Schein zu geben, als seien sie aus dem Syllogismus hervorgegangen.

Dieselbe Operation nimmt Ludwig im zweiten Theil seines Schaffens mit den Bildern, Figuren und Bewegungen vor, die auf Anregung des überlieferten Stoffs, scheinbar ohne Mitwirkung seines Bewußtseins, in ihm aufgegangen sind. Er sucht sich eine leitende Idee, scheidet aus, was dazu nicht stimmt, ergänzt die fehlenden Mittelglieder u. s. w. Dies Verfahren ist nichts Neues, das Paradoxe bei Ludwig ist nur, daß er meint, es Wort für Wort bis ins kleinste Detail auszuführen. Ich halte das für eine Selbsttäuschung, und werde es dafür halten, bis mir aus dem Nachlaß wo doch eine unzählige Masse Entwürfe sich kreuzen, ein Drama nachgewiesen sein wird, wie es Ludwig in diesem Stadium beschreibt, ein Drama, das nach Hebbel aussieht. Es wird sich keins finden; was Ludwig meinte, nennen andre Dichter Scenarium u. s. w. Diese Selbsttäuschung ist erklärlich durch die Methode des Classificirens, die Ludwig in seinen Reflexionen befolgt: er faßt gleichsam in ein Drama in drei Acten zusammen, was eigentlich eine Reihe mehr oder minder zusammenhängender Operationen ist. Bald kommt ihm dieser, bald jener Ausdruck zu wenig natürlich, zu gezwungen vor, er ersetzt ihn durch einen andern; so ist es mit den Motiven, den Handlungen, den Dialogen u. s. w., er corrigirt das Reflectirte heraus, wie früher das Irreflectirte. Nimmermehr aber hat er mit Bewußtsein erst eine reflectirte Version hervorgebracht, um sie dann ins Naive zu übersetzen.

Auch hier wieder steht das Verfahren des Dichters keineswegs isolirt. Unsre großen Prosaiker, z. B. Lessing und Möser, haben, wenn sie die Gedanken zusammen hatten, sich erst ein

Schema gemacht und dann immer mehr freien, frischen Blutlauf hineinzubringen gesucht. „Ich künstle daran", sagt Lessing einmal, „damit es recht natürlich aussehe."

Das Schlimme bei Ludwig war, daß er mit diesen Operationen kein Ende fand. Von „Agnes Bernauer" sind sieben verschiedene Versionen, die in drei Gruppen zerfallen. In jeder dieser Gruppen wird der Charakter der Heldin und das sittliche Motiv ein ganz andres, und in den einzelnen Versionen verdrängt immer ein Bild das andre. Das ist es, was ihn hauptsächlich abgehalten hat, bei seiner großartigen Begabung, ein Werk zu schaffen, das sein Andenken der Nachwelt rein überlieferte.

Den Grund hat er mir in unsrer mündlichen Unterredung angegeben, und ich glaube, es war der richtige. Seine Gestalten und Bilder wirkten so gewaltig pathologisch auf ihn ein, daß sie seine Krankheit steigerten und ihn zwangen, Nothwehr zu üben; er bannte sie gewaltsam aus dem Kreis seiner Gedanken und Empfindungen. Kehrte er dann nach längerm Zwischenraum wieder zu ihnen zurück, so kannte er sie nicht mehr recht; sie waren verblaßt, andre Stimmungen, andre Gedanken hatten sich seiner Seele bemächtigt; er konnte das Alte nicht los werden und es auch dem Neuen nicht recht anpassen. „Meine Poesie", sagte er mir, nicht etwa niedergeschlagen, sondern ganz einfach, „ist etwas Aehnliches wie meine Krankheit, wenigstens bringt sie bei mir dieselben Erscheinungen hervor." Seine Frau, die das mit anhörte, protestirte lebhaft, aber ich verstand ihn vollkommen, weil mir ein ähnliches Beispiel bei einer fast ebenso gewaltigen Dichterkraft bereits vorgekommen war, bei Annette von Droste. Die Operation in ihren Dichtungen, und sie hat das vollste Bewußtsein darüber, erinnert lebhaft an einen Fiebertraum; die Geister der Dinge dringen mit dämonischer Gewalt auf sie ein, deutlich und doch beängstigend; aber auch diese Angst wird ihr poetischer Gegenstand, mit dem sie

spielt. Dabei war sie im Kern ihrer Seele ebenso gesund wie Ludwig.

Wenn aber Ludwig bei der zu starken Irritabilität seiner Nerven, grade wie den Romantikern, zunächst der Contrast in den Dingen entgegentrat, so war die Richtung seines Geistes von vornherein die umgekehrte. Er hielt es für die Aufgabe der Poesie, die Harmonie der Welt zu zeigen, und verurtheilte aufs strengste die modernen Dichter, die im Contrast schwelgten.

„Die Tugend und Aufopferungslust bekam man satt, das Ideal war zu hohl, nun wurde man zerrissen à la Faust, die Bespiegelungslust stieg bis zur weibischen Coketterie; wie vorher die Liebe, wurde jetzt der Haß mißbraucht; man blies sich auf, die Phrase wurde Herr, man haßte die Tyrannen oder sonst was. — Die Poesie kann so wenig als die Politik Declamationen brauchen und eitle Selbstbespiegelung; beide verlangen Hingebung und That. — Heuchler und Schmeichler haben die Fürsten verderbt, nun machen sie sich ans Volk. — Lieber Gott, wenn die Freiheit, die wir erhalten sollen, denen gleicht, die sich das Ansehn geben, sie uns zu verschaffen, so möchte ich meinem Vaterunser noch eine achte Bitte hinzufügen: behüte uns vor der Freiheit! — Es ist komisch, wenn unsre Freiheitsdichter sich wie eine Art Märtyrer darstellen. Die Freiheitsgöttin thront auf dem Geldsack der Buchhändler, die alle in Liberalismus machen; der Liberalismus ist eine Waare." —

„— Mir scheint unser Zeitalter ein überschnell alterndes. Das warme Anschauungs- und Gefühlsleben frißt der dürre Verstand und wird nur immer dürrer. — Man will jetzt Alles machen, man achtet der still in sich wirkenden Mächte der Natur nicht mehr, man schämt sich des Gemüths. Und doch geschieht alles Schaffen bewußtlos." (1841).

„In diese Verirrungen ist nicht erst die neueste Literatur gefallen. Die Romantiker haben das Schöne vom Guten und Wah-

ren getrennt und aus der Poesie eine Fata morgana gemacht, die den Menschen mit der wirklichen Welt entzweit und ihm die Thatkraft raubt. — Mein ganzes Streben ist, meine Heilung auch auf andre Kranke zu übertragen."

„Die Poesie hat zu zeigen, nicht allein, wie die Sünde die böse That, die Uebertretung der Pflicht, sondern auch, wie Irrthum, falscher Schein, Unvorsicht, selbst der aufs Gute gerichteten Leidenschaft Uebermaß Würde und Glück des Lebens stören können; daß der Mensch seines eignen Looses Schmied, an dem er jede Stunde schmiedet. Sie soll dem Menschen all' die Masken aufzeigen, in die niedrige Leidenschaften sich verkleiden, ihm zeigen, wie er jeden Tag sich belügt; sie soll ihm die Wahrheit des Lebens zeigen und ihn dadurch zur Strenge gegen sich selbst, zur Nachsicht gegen Andre führen." (1841.)

Diese Art der Poesie findet er bei Shakespeare. „Daß das und das, was uns wehe thut, in der Welt ist und vielleicht sein muß, obgleich uns sein Zweck ein Räthsel — nicht daran wird bei ihm der Gedanke in uns lebendig gemacht, sondern es wird gezeigt, wie Schuld und verkehrtes Handeln, wie Leidenschaft ins Verderben bringt, und zwar wird das Warum nicht als ein Räthsel, sondern als eine Vernunftnothwendigkeit in vollster Klarheit vor Augen gestellt, die wir völlig billigen müssen. In dieser Hinsicht steht die Shakespeare'sche Tagödie als die harmonische der alten griechischen und der neueren Schiller'schen gegenüber, in welchen das Tragische eine unaufgelöste Dissonanz bleibt und eben deshalb uns interessirt." —

„— Der Glaube an die Vernünftigkeit des Weltganzen", schreibt er an mich 3. Juli 1857, „ist am Ende nichts weiter als Folge des Bedürfnisses, die eigne Klarheit auch außerhalb unser wiederzufinden und an dieser Weltvernünftigkeit wiederum unsrer eignen gewisser zu werden. Früher vermochte mich kein poetisches Werk zu irren, so wenig es das Spiegelbild der Vernünftigkeit des

Weltganzen, oder, wenn ich so sagen darf, des Ganzen der Weltvernünftigkeit aus seinem kleinen Glase zurückwarf; ich glaube aber, nicht aus Mangel an Ueberzeugung von dieser Weltvernünftigkeit, sondern eben weil diese Ueberzeugung so fest in mir war, daß ich ein solches Werk las, wie eben ein guter Christ die verbannten Götter von Heine oder dergleichen, ohne ein Aergerniß daran zu nehmen, und ich diese Ueberzeugung auch in Andern als eine so feste voraussetzte, daß ich gar nicht auf den Gedanken kam, mit eignen wunderlichen Ausgeburten ihr ein Aergerniß zu geben. Dazu kommt noch, daß ich von der Musik her zur Poesie kam, die, unbekümmert um alles Andre als die Geschlossenheit der Stimmung, alle Elemente ihres Kunstwerks in diesen einzigen beabsichtigten Ton zusammenstimmt. — Meines Erachtens hat man zu wenig bei Betrachtung des Kleist'schen Wesens und seiner Kunst an den Einfluß seiner musikalischen Studien gedacht Das Appelliren an das unmittelbare Gefühl, die consequente Führung der Charaktere, die Entwicklung des Ganzen aus einem Hauptthema, das Wiederzurückkehren von den contrapunktischen Umwendungen desselben (im zweiten Theil der Sonatenform) zu seiner einfachen anfänglichen Gestalt (im dritten), in der man den Anfang, doch unendlich reicher durch die erlebte Entwicklung seines Gehalts, wieder empfindet; Kunstmittel, die keine Kunst so consequent und bewußt anwendet als die polyphone Musik, die durch und durch dramatisch ist, lassen sich in jeder Kleistschen Arbeit leicht erkennen."

„Auch jetzt noch, da ich erfahre, wie leicht ästhetische Eindrücke auf das praktische Verhalten leicht bestimmbarer Menschen Einfluß gewinnen — auch jetzt noch gehe ich, trotz allen Widerstrebens — und dessen bin ich mir redlich bewußt — zu sehr auf der Spur des unmittelbar schaffenden Musikanten."

„Viel glaube ich auch auf den dunkeln Grund meiner Erlebnisse vom kleinen Kind an schieben zu dürfen. Der Mensch ist mehr oder weniger das Ergebniß von Jugendeindrücken, was auch

seine Freiheit dazu sagen mag. Der holländische Landschafter malt die Nebel, die dunkle Färbung in seine Bilder, unter welchen er seine heimischen Gefilde von Jugend auf gesehn, auch wenn er weiß, daß Nebel keine Luft ist und nur das durch ihn tausendfach gedämpfte Licht die hellen Localfarben der Dinge so grau erscheinen läßt, obgleich er weiß, der Himmel über dem Nebel ist blau; und seine Bilder schickt er nicht als gemalten Protest gegen die Bläue des Himmels in die Welt."

II.

Zu seinen ersten dramatischen Versuchen gehört die „Agnes Bernauer"; es existiren aus den Jahren 1840—1847 vier verschiedene Bearbeitungen, die das Gemeinsame haben, daß Agnes, die unschuldige Frau, bei ihrem Gemahl verleumdet wird, und daß dieser der Verleumdung glaubt. Es sind Intriguenstücke, bei denen der Charakter der Intriganten, zu stark ausgemalt, die Hauptfiguren verdunkelt. Der Ton schlägt noch in die alte Romantik, erhebt sich an einzelnen Stellen zu echter Poesie, ist aber dramatisch nicht besonders vertieft. Nicht blos die einzelnen Scenen sondern auch die Charaktere der Gegenspieler weichen in diesen verschiedenen Bearbeitungen erheblich von einander ab.

Im „Fräulein von Scudery" ist das einzig Interessante der Versuch, den Dämon, welcher den Goldschmied Cardillac beseelt, genetisch zu erklären, aus besondern Umständen seiner Geburt. Die Mordthaten, die er begeht, sind zugleich der Ausdruck seines Hasses gegen den Adel: Cardillac ist Demokrat, weil seine Familie von den Junkern das Schwerste erlitten hat. Die unheimliche Geschichte nimmt sich in dem Zwielicht der Novelle besser aus als in der offnen dramatischen Action, die wieder in eine Intrigue ausläuft.

Der beste von diesen Versuchen soll „das Recht des Herzens“ sein, die Dramatisirung einer polnischen Criminalgeschichte. Eduard Devrient las das Stück 3. Januar 1847 vor einem auserlesenen Kreise in Dresden vor und gewann damit die Theilnahme des Publicums. Nun begann für Ludwig die beste Zeit. Devrient nahm sich mit Rath und That aufs freundlichste seiner an, er leitete März 1850 die erste Aufführung des „Erbförsters“. Nun war der Dichter dem Publicum bekannt, gewann die innige Freundschaft Auerbach's und Heydrich's, und siedelte nach Dresden über, um dem wirklichen Theater näher zu kommen. Zwei Jahre darauf erfolgte seine Heirath, die das beste Glück seines Lebens ausmachte, trotz der neuen Sorgen, die sie herbeiführte, und die er noch in den letzten Augenblicken gesegnet hat.

Wegen des „Erbförsters“ kann ich nur auf das zurückkommen, was mir der erste Eindruck eingab. —

— Was am „Erbförster“ zunächst auffällt, ist die lebendige Anschaulichkeit, mit der sich der Stoff in unmitelbarer Gegenwart aufdrängt. An Energie und Correctheit der Zeichnung kommt O. Ludwig auch unter unsern frühern Dichtern nur Heinrich v. Kleist gleich. Es ist in seinen Figuren und Situationen eine Fülle von Anschauung. Es scheint, daß sein Talent sich mehr zum Novellistischen neigt, er bedarf eines breiten Raums, und wenn nachher das Bedürfniß des Theaters ihn zwingt, das üppige Rankengewächs seiner Poesie zu beschneiden, so gehn damit nicht selten zarte und nothwendige Beziehungen verloren, die Vermittlung fehlt und die Uebergänge erscheinen schroff und hart. Sein dramatisches Talent zeigt sich mehr in einzelnen Scenen als in der Fügung des Ganzen: die Art, wie er die leitende Seelenbewegung jedesmal durch Farbe und Stimmung versinnlicht, ist bewunderungswürdig. In seiner Seele lebt jener Hauch des Genius, der den einzelnen Naturlaut sofort in Zusammenhang mit dem Ganzen empfindet. Der Dichter nimmt den Herzschlag seiner

Figur nicht blos im allgemeinen wahr, er verfolgt ihn bis in die Muskeln des Gesichts, bis in die Hände, ja bis in die Fußspitzen. Er weiß die Erregung in eine Reihe einzelner Züge zu zerlegen, die sich in lebendiger Bewegung aus einander entfalten und wieder zu einem Ganzen krystallisiren. Seine Figuren bewegen sich mit voller Naturwahrheit, mit individueller Lebendigkeit. Die kleinen Züge sind nicht künstlich ersonnen und nach idealen Gesichtspunkten zusammengesucht, sie drängen sich ihm fast pathologisch auf. — Dasselbe gilt von der Stimmung der einzelnen Situationen. Es ist nicht nur mit großer Wahrheit der Conflict der verschiedenen auf einander stoßenden Gemüthsbewegungen zu einem spannenden Ereigniß zusammengedrängt, die Entwicklung der einen aus der andern mit souveräner Gewalt hergeleitet, sondern auch jedesmal der Ton angeschlagen, der die Seele in der Weise erregt, wie es dem Zweck des Gedichts entspricht.

Ich könnte als Beispiel Verschiedenes anführen, ich hebe nur zwei Stellen hervor. Zunächst die Unterredung des Erbförsters mit seinem Schwiegersohn über die Art, wie man den Frauen entgegentreten soll, wo die Figur des Försters brillant herauskommt, freilich nicht in dem Licht, das der tragische Zug des Ganzen erforderte. Das Größte aber in der Tragödie ist die Spannung, nachdem das Verbrechen geschehn ist, und die bange Ungewißheit über das, was eigentlich geschehn sein kann. Diese Spannung sinnlich zu machen und die ganze Seele des Zuschauers mit Angst zu erfüllen, ist die Figur der schwächlichen Försterin sehr glücklich erfunden. Das Unheimliche und Gespenstische der ganzen Situation prägt sich auf ihrem für diesen Ausdruck so recht vorbereiteten Gesicht so gewaltig aus, daß man es nie wieder vergißt. Ich wüßte von den neuern Tragödien nicht eine einzige, in der das Grauen, das man sonst nur im Traum zu empfinden vermag, mit solcher Gegenwart herausträte. — Geht man aber von dieser Spannung nach der That zu den ebenso glänzend ausgeführten

Scenen, welche die That motiviren sollen, über, so wird man gewahr, daß in dieser Virtuosität der Kleinmalerei auch ein großes Bedenken liegt.

Grade weil ihm alle erregenden und charakteristischen Momente mit so großer Lebhaftigkeit im Detail aufgehn, ist die Gefahr vorhanden, daß ihm der große Blick über das Ganze und damit das ideale Motiv der Tragödie verloren geht.

Der Einleitung nach ist das Stück auf ein Lustspiel angelegt: in jener prächtigen Scene mit Robert erscheint der Erbförster durchaus als komische Figur; und so alle andern, mehr oder minder. Der Ausgang dagegen ist nicht blos tragisch, sondern entsetzlich. Zu diesem grausamen Contrast zwischen den Voraussetzungen und dem Schluß ist das erregende Motiv anscheinend die Starrköpfigkeit zweier Biedermänner, in der That aber der leidige Zufall, der in Fällen, wo es auf die Minute ankommt, ein Mißverständniß zu lösen, diese Lösung verzögert. Zufall und Mißverständniß aber dürfen kein tragisches Motiv werden, weil sie das richtige Causalverhältniß zwischen Schuld und Schicksal verdunkeln und verschieben.

Kleist hat in der „Familie Schroffenstein" einen ähnlichen Fehler gemacht — und vielleicht dadurch sehr auf O. Ludwig gewirkt — aber bei ihm war wenigstens durch die Situation der Zufall hervorgerufen. Die beiden Zweige der Familie waren zu gegenseitigem Haß und Mißtrauen angeregt, in einer solchen Lage kann der Schneeball zur Lawine werden. Im „Erbförster" dagegen ist herzliche und ernste Neigung zum gegenseitigen Verständniß. — Ferner Othello. — Auch da macht sich die Intrigue breit, aber sie wird als Nebensache behandelt, die Hauptsache ist die dämonische Leidenschaft des Helden, die durch gleichgiltige Motive ans Licht gebracht wird. — Im „Erbförster" ist von tiefer und starker Leidenschaft, von Gebundenheit an die Schuld keine Rede; es ist ein unausgesetzter künstlicher Pragmatismus, Erwägungen dieser und

jener Art, Rücksichten, Bedenken u. s. w. — namentlich bei dem Gegenspieler Stein: — in jedem Augenblick könnte die Tragödie durch ein schallendes Gelächter über die albernen Mißverständnisse beendigt werden, wenn das befreiende Wort sich ausspräche.

Es ist ferner eine gewagte Aufgabe, die Unfertigkeit der Bildung als tragisches Motiv zu benutzen. Schlimm war es schon, wenn in der jungdeutschen Poesie Ueberbildung als dasjenige Motiv des innern Lebens angewandt wurde, welches das Schicksal herausfordert, aber wenigstens war sie uns verständlich, weil uns allen von der Krankheit des Zeitalters etwas im Blut steckt. Schwerer wird es uns, wenn wir, um den Gang einer Tragödie zu verstehn, uns in unsrer Bildung zurückschrauben, wenn wir uns Vorurtheile und unfertige Bildungsformen vergegenwärtigen müssen, über die wir hinaus sind. Nicht blos vergegenwärtigen, wie im Roman, sondern uns aneignen, wie es die dramatische Wirkung fordert. Die tollsten Extravaganzen der Leidenschaft, die der menschlichen Natur überhaupt angehören, lassen wir uns gefallen, aber wir verlangen von dem Helden, der uns interessiren soll, daß er in Beziehung auf die sittlichen Gedanken, die uns geläufig sind, nicht bornirt ist.

Es ist möglich, obgleich eine harte Zumuthung, daß ein Förster aufwächst, ohne die Gränze seiner Befugniß dem Brodherrn gegenüber zu kennen; aber diese Unwissenheit geht uns nichts an, er sollte sie kennen. Es ist möglich, daß ein grader Sinn für den Unterschied des angebornen und des positiven Rechts kein Verständniß hat: aber wenn er sein Handeln durch aufgeschlagne Bibelverse bestimmen läßt, so gehört er in den Culturroman, nicht ins Drama. Daß endlich ein Mensch, der seine fünf Sinne hat, auf die Anzeige hin, sein Sohn sei erschossen, eine Anzeige, die nur durch ganz ungenügende Indicien unterstützt wird, sich sofort zum Richter und Rächer dieser That berufen glaubt, in den Wald schleicht und einen Meuchelmord begeht, und daß er sich von dem

Unrecht dieser That nicht eher überzeugen läßt, als bis er erfährt, es sei gar kein Mord vorgefallen, den er zu rächen gehabt: der Dichter mag im Detail noch so geschickt motiviren, *wir glauben ihm nicht.*

Der Erbförster glaubt es ja selber nicht. Man höre die letzte Rede des Verzweifelnden. „Sagt nicht: Der Mann war redlich sein Leben lang und hat sich gehütet vor dem Bösen und hat einen Gott geglaubt und hat kein Stäubchen gelitten an seiner Ehre! sonst glauben sie's euch nicht, das glaubt euch Niemand, daß einer so alt sein kann und doch so'n Bösewicht." — Gewiß glaubt das Niemand. Selbst während der That und unmittelbar nach derselben kommt sich der Erbförster wie im Traum vor. „Aber ich weiß nicht, ob's auch geschehn ist, das was geschehn ist. Im Kopf ist mir's so wild und wüst — aber es ist doch wohl geschehn. — Es war dummes Zeug, es war nur in meinen Augen. Auf den Wein geht mir's allemal so, daß ich Dinge seh', die nicht da sind." —

Das alles — auch der Genuß des Weins, der den Erbförster noch mehr aufregt — sind Umstände, die den echten Inhalt der Schuld verdunkeln, und den Eindruck des Schicksals aus dem Tragischen ins Gräßliche schieben. Der Erbförster war unzurechnungsfähig, als er sein Verbrechen beging. Der Schluß der Tragödie ruft, statt zu versöhnen, nur Entsetzen hervor.

Das Elend des Erbförsters wird von ihm selbst und eigentlich auch von den übrigen Personen weniger im Licht des natürlichen Gefühls als in der künstlichen Beleuchtung eines juristischen Problems betrachtet. Seine fixe Idee war das biblische Wort, daß, wer getödtet habe, wieder sterben müsse. In der ersten Ausgabe schloß die Tragödie damit, daß er sich den Gerichten überliefert, um auf dem Schaffot seine Schuld zu büßen. Dann aber überlegte der Dichter, daß nach dem bestehenden Recht der Erbförster, der seine Tochter nicht absichtlich getödtet hat, nicht dem Tode, sondern dem Zuchthaus verfällt: gegen die Kläglichkeit dieses

usgangs sträubte sich sein Gefühl, und so endet der Erbförster
ırch Selbstmord, während doch für den Christen der Selbstmord
ne neue Todsünde sein mußte. — Also alle möglichen Cultur-
›raussetzungen durch einander. Wenn endlich der rationalistische
astor als Chorus die Tragödie mit den Worten schließt: „Ihm
schehe, wie er geglaubt!" so hätte man große Lust, das Unglück
s armen Försters an diesem Wohlmeinenden zu rächen, der immer
iger zu sein glaubt wie die Andern, und sein Pflichtgefühl mit
emeinplätzen befriedigt, statt zuzugreifen, wie es dem Manne
:mt.

Und dazu diese Concentration der Leidenschaft bis ins Fieber-
fte, dies gewaltige Mitleben des Dichters mit seinem Helden!
lan erwehrt sich der beklemmenden Bilder, aber man wird sie
cht los. Vom Gleichgiltigen, ja halb Lustigen wird man Schritt
r Schritt in die Spannung getrieben, wie von Geisterhänden
iderstandslos gepackt, bis man den entsetzlichen Ausgang nicht
os in der Phantasie, sondern in allen Nerven mit erlebt, und
h dann freilich fragt, wozu man die ganze Qual ausgestanden
ıbe?

Die Zumuthung an unser Gefühl ist so arg, und bei der
›ewalt der Poesie so quälend, daß wir uns außerhalb des Stücks
ıch einer Erklärung umsehn müssen.

Man erinnere sich an den leidenschaftlichen Ausruf, der wie
n Refrain durch sämmtliche Werke Heinrich von Kleist's sich zieht:
Verwirre das Gefühl mir nicht!" Was der Erbförster als das
ntsetzlichste empfindet, ein heiliges Gefühl mit dem andern in
Widerspruch zu sehn, das ist es, was ihn in Verzweiflung stürzt.
)ies tiefe Klarheitsbedürfniß, das sich hier in einer unreifen Bil-
ıng ausspricht, das angstvoll nach der Einheit des Rechts verlangt,
:s göttlichen und des menschlichen, dieser Haß gegen die Lüge,
e Halbheit, den innern Widerspruch, ist ein Grundzug unsrer
:utschen Geistesgeschichte. Kämpfe der Art haben in starken

Seelen, z. B. in Luther's Seele, entscheidend auf den Gang unsrer geistigen Bildung eingewirkt. Dem Dichter hat, was er wollte nur dunkel vorgeschwebt, und er hat es wenn auch mit sinnlicher Klarheit, doch sittlich incorrect ausgedrückt. Aber stellen wir uns auf einen etwas entfernten Standpunkt, so sehn wir in dieser Concentration des ganzen Wesens auf *einen* Gedanken, in dieser fast prophetischen Sprache das zum Grunde liegen, was hauptsächlich unsre Stellung in der Weltliteratur bestimmt. — —.

In meinen mehrfachen Verhandlungen mit dem Dichter über das Stück hatte ich u. a. die Familienverhältnisse des Erbförsters erwähnt, die alles Vertrauens und aller Liebe entbehren, um damit zu motiviren, daß der Leser über den Werth des Charakters ein andres Urtheil gewinnt, als der Dichter in seiner Seele trägt. Darauf finde ich nun in den Studien die Entgegnung: „In der Ehe des Försters schilderte ich die Folge, die des Försters Verbergen seiner Liebe und Achtung auf den oberflächlichen, dem Aeußerlichen zugewandten Charakter der Försterin geübt. Die Vertrauenslosigkeit der Ehe geht ja eben auch aus der Isolirung des Försters von dem Gewöhnlichen hervor. Es ist das ein Theil seiner Schuld, und meiner Intention." Es mag sein, obgleich die Frage, ob kräftige Männlichkeit, auch wenn sie das Gefühl zurückdrängt, nicht einer Frau wie der hier gedachten am entschiedensten wenigstens ein Surrogat der Liebe einflößt, für mich noch immer controvers bleibt: vor allem aber tritt diese neue *Intention* des Dichters der ursprünglichen, wie sie ihm beim ersten Schaffen vorschwebte, unangenehm störend gegenüber. Ich kann den Dichter selbst als Zeugen anführen.

„Ich sah", erzählt O. Ludwig, „den Erbförster zuerst, ehe ich noch von der Fabel etwas wußte — in der Gebärde, in der der Schauspieler sprechen muß: „So sollte man die Bestien doch gleich todtschießen!" „Recht muß doch Recht bleiben!" und „Ich hab' Unrecht!"

Ueber die erste Bearbeitung (1847, „Willem Berndt oder die
ildschützen") berichtet er, „die ganze Metaphysik des Rechtsge-
hls sollte darin entwickelt werden." „Die Sprache kernig, volks-
äßig, anschaulich, derb sprichwörtlich, kurz Lutherisch." „Berndt
ır eine mächtige, zusammengefaßte, sich selbst beherrschende
atur, ein sittlicher Mensch, über den die Rachsucht erst dann
ewalt erhält, wenn sie sich als Rechtsgefühl maskirt. Seine
:stigkeit bis zum eisenköpfigen Eigensinn. Die Gewohnheit, seine
ächtig ausgreifende Natur zu beherrschen, seine starken innigen
efühle zusammenzuhalten, gibt ihm das Vornehme, die Ruhe,
e er immer anstrebt, das Plastische, Große, die Bewußtheit seiner
ewalt über sich und deshalb über Andre; ein Selbstgefühl und
ne Ueberlegenheit, die nach und nach in Rechtswahnsinn über-
ht. — Er übersieht seine Frau geistig, die ihn nicht versteht
ıd der er sich nicht verständlich machen kann, weil ihr Wesen dem
nigen entgegengesetzt ist. Seine Tochter ist ihm sein Alles —
er er läßt sich's nicht merken. Je mächtiger sein Gefühl, seine
idenschaft, desto imposanter die ruhige Gewalt, mit der er sie
sammenhält." — „Wie er den Schmerz", sagt Marie in der
ten Bearbeitung, „in seiner Brust zusammenfaßt, als wollt' er
hts davon verlieren. — Seh' ich den Vater, muß ich die Hände
ten, als wär' ich in der Kirche, so hat sein Schmerz was Hei-
es — Vater, und wenn sie Euch noch das Häuschen nehmen
der Wald ist das schönste Haus. Die großen Tannen lassen
nen Regen durch, und das Moos und der harzige Duft. Eure
:blingslieder sollen Euch einschläfern und aufwecken." — „Der
uschende Wald", notirt O. Ludwig, „muß dem Stück stets über
: Schulter sehn", es sollte nach der zweiten Version „eine Wald-
ıgödie" heißen.

Augenscheinlich hat also der Dichter ursprünglich den Erb-
rster als tragischen Helden schildern wollen, in der Art des
thello, und mit der Idee des Kohlhaas. Dann haben sich aber,

vielleicht durch Erinnerung an eine bestimmte Persönlichkeit, Zi
eingemischt, die dies Heldenhafte aufheben. Die Scene, in weld
der Erbförster seinen Sohn verhört, erinnert an die entsprechen
bei Kleist zwischen Kohlhaas und dem Knecht Herse; aber Kohl-
haas (abgesehn von dem angeklebten Schluß) fällt nie aus seiner
Rolle; obgleich er viel schlimmere Dinge thut als der Erbförster,
veranlaßt er doch nie unser Achselzucken, er ist völlig zurechnungs-
fähig auch in seiner Raserei. Auch die localen Umstände förder
das Verständniß: es ist die Zeit, wo das Faustrecht gesetzlich ebe
erst aufgehoben, praktisch aber noch in Uebung war; freilich pfle-
ten Roßkämme gewöhnlich nicht das Recht der Fehde anzuwende
aber diesen Sprung der Analogie läßt man sich gefallen, da
ernsthaft Macht gegen Macht gilt. Das Unrecht, das der Sta
dem Roßkamm und mit ihm der Menschheit zufügt, ist ein begr[illegible]if
licher Grund zur Selbsthülfe, während im Erbförster Alles [illegible]uf
Einbildung beruht.

Es war verständig von Kleist, daß er die Form der Erzäh-
lung wählte: dieser Uebergang des ruhigen Bürgers durch das
Motiv des Rechtsgefühls zum wilden Rachekrieg gegen die Gesell-
schaft verlangt Zeit und Raum, damit man ihm folgen kann: in
dem Drama muß das aber alles rasch hinter einander geschehn,
und da geht dem Zuschauer, der folgen soll, der Athem aus. Lud-
wig hat später daran gedacht, den Stoff zum Roman zu verar-
beiten. Ich glaube, er hat ihm auch ursprünglich in epischer Form
vorgeschwebt.

„Mit dem Erbförster", schrieb er mir 3. Juli 1857, „war
mir's um ein Warnungsbild zu thun, und die warnende
Lehre denkt bei ihren Bildern so wenig daran, ästhetische Befrie-
digung zu geben, daß sie vielmehr dabei ihren Zweck zu verfehlen
fürchten würde. Je weniger Ursache und Wirkung ästhetisch pro-
portionirt sind, desto greller wird das Bild, desto eindringlicher
die Warnung. Sie erzählt nicht, daß ein Kind, mit Reibzünd-

hölzchen spielend, sich eine Brandblase am Finger zugezogen; nein, das Haus ist abgebrannt, die guten Eltern und Geschwister, ja selbst das gehätschelte Kätzchen mit verbrannt. Die mögliche Brandblase (das Nächste, Natürlichste, man könnte sagen: die Regel) wird das Kind ohne großes Bedenken riskiren; der Popanz muß schauerlicher aussehn."

Ich schrieb das Stück ein Jahr nach dem Ausbruch der Februarrevolution. Meine Phantasie war noch voll von dem Erlebten. Soviel tüchtige Menschen hatte ich gesehn, in denen der Rechtssinn in Rachsucht umschlug, ohne daß sie selbst es wußten. Sie dachten mehr daran, wirklich oder vermeintlich Erlittnes zu vergelten, als einen bessern Zustand zu schaffen; und auch das wirklich Erlittne hatte Leidenschaft so aufgeschwellt, daß es dem Verständigeren mehr als vermeintliches als wirkliches erscheinen mußte. Jede Mahnung zu ruhiger Ueberlegung machte sie als neues Unrecht leidenschaftlicher. Der Schuß, der gefallen war, da die Municipalgarde das Hotel eines Ministers vertheidigte, der zuerst den Haß erregt, und, da die Neigung des Hasses ihn als von den Feinden gethan auslegte, und an der eignen Meinung zum Riesen geworden, die Wuth und die Mordlust zum Entsetzlichen aufstürmte, das, nicht wieder ungethan zu machen, zu Weiterm fortreißen mußte; jener verhängnißvolle Schuß als Symbol, wie das Geschick von Menschen und Völkern der Spielball des Zufalls werden kann, wenn sie den Schutz der Besonnenheit aus den Händen gegeben, hatte auch nicht verfehlt, der Phantasie sich einzudrücken. Die schönsten Hoffnungen des Anfangs für Freiheit und Größe des Vaterlands gingen in Voraussicht des gänzlichen Verlustes beider unter, da man sah, die Verwirrten arbeiteten nur für die Reaction, die nicht ausbleiben konnte. Wer hätte damals nicht mit beiden Armen durch ganz Deutschland greifen und die Unglücklichen hindern mögen, was so gut werden konnte, zu verderben! Wen peinigte nicht, daß

er keine Stimme dazu hatte, seine Warnung in jedes deutsche Ohr zu schreien. — Dies, was mich während der Vorgänge selbst unerträglich dünkte, dieser Alp konnte in seiner poetischen Gestaltung nachher nicht erquicklich werden. Ich trug mich damals mit einem Stoff, der in seiner Anlage solche Imprägnirung nicht durchaus abwies. In einer Nacht plötzlich erwachend, hatte ich das ganze Stück fertig in meiner Phantasie." —

Dies erklärt subjectiv, aber es rechtfertigt keineswegs die Episode, in welcher Frei und Lindenschmidt sich über die neue Freiheit und Gleichheit, die Aufhebung der Justiz u. s. w. aussprechen. Denn die Motive dieses Gesindels haben mit den Motiven des Erbförsters nicht den geringsten Zusammenhang. — Auch ließ der Dichter manches von meinen Bedenken gelten. — „Ich gebe Ihnen", schrieb er mir 14. Sept. 1858, „darin völlig recht, daß die Bildungsstufe durchaus kein Motiv zur Schuld geben darf, daß diese durchaus nur eine Zulassungssünde der praktischen Vernunft, wenn auch eine That der Leidenschaft sein muß, die nicht einmal mittelbar von der Bildungsstufe abhängen darf; daß der Wagende weiß, daß er ein Wagestück begeht, und daß er durchaus nicht glauben darf, das Rechte zu thun. Der tragische Held weiß, was er soll, er thut, was er mag, und leidet, was er muß. Der Dichter darf hier nicht einmal einen falschen Schein entstehn lassen, wie ich in meinem Erbförster that, wo die Sophistik der Leidenschaft ohne die Ironie des Dichters steht. — Wie ich dann in Shakespeare fand, wie ängstlich klar er in solchen Fällen zu Werke geht, gelobte ich mir, künftighin lieber zu deutlich zu werden."

Und in demselben Sinn finde ich in den „Studien" folgende Aufzeichnung: — „Vor allem muß uns der tragische Zusammenhang deutlich werden, denn er soll uns ergreifen und festhalten. — Das war mein Fehler im Erbförster, den ich mir gar nicht oft genug vor die Augen stellen kann. Wie er entstand, weiß ich recht gut. Meine Darstellung war dramatisch unmittelbar;

berließ es in Ausführung des Dialogs dem Zuschauer, die kleinen
Motive zu ergänzen, aus den angedeuteten großen. Nun hatte
h aber durch den untragischen Anfang andre Erwartungen erregt;
ann war die Handlung etwas absonderlich, auch fehlte die Ge-
hlossenheit; neben Character und Hauptsituation wirkten noch
iele kleine, zufällige Bedingungen mit. Ich aber, anstatt in der
Beschaffenheit der Fabel und der zu besondern Charactere den
Grund davon zu suchen — wie mir die Kritik auch ehrlich
nd verständig und den Nagel treffend rieth — fand
n in der Unmittelbarkeit der Ausführung. In dieser lag er
lerdings insofern, daß durch sie die besondre Anlage nicht erklärt
ır. Anstatt nun meine Fabeln so einzurichten, daß sie sich voll-
ındig selbst erklären, die Charactere so, daß sich der Zuhörer
llständig in sie versetzen konnte, blieb ich bei meiner alten Weise;
für meinte ich nun, in den Dialog noch besonders die fortlau-
nde Erklärung hineinnehmen zu müssen, die eigentlich gar nicht
oth ist, wenn nicht Absonderlichkeiten in der Fabel dem Verstand
nen Sprung zumuthen. Wenn die Fabel im Ganzen und Gro-
en natürlich und nothwendig ist, die Charactere nicht zu indivi-
uell — wodurch ohnehin der Zweck der Tragödie, das allgemeine
Menschenschicksal im Besondern darzustellen, verfehlt wird — dann
at die Ausführung im Dialog durchaus sich um die Erklärung
ir den Verstand nicht zu kümmern, und kann desto kräftiger ihrer
sentlichen Aufgabe unmittelbarer Darstellung nachgehn."

III.

Nicht immer dachte er so. Oft kam es ihm so vor, als läge
: Grund seiner Mängel in der Gattung, die er gewählt, als
Be er sich nur im Stoff vergriffen. „Mein Hauptfehler war,
ß ich Stoffe zur Tragödie aus dem Kleinleben nahm. Mit den

höhern Gattungen der Poesie läßt es sich nicht vereinen. Der Hauptvorzug des dargestellten Kleinleben, treues Porträtirung, ist allem Schwung entgegen. Man kann die poetische Wahrheit, die in der innigsten Uebereinstimmung aller Erfordernisse besteht, nicht erreichen. Gibt man der Sprache poetischen Gehalt, so steht sie mit der unpoetischen Situation und mit den beschränkten, kleinlichen Motiven im schreiendsten Widerspruch; läßt man sie die Sprache der Bildung reden, so muß man aus unbefangenem Mund die Frage vernehmen: Warum hat der Dichter nicht gleich gebildete Leute und eine Handlung ersonnen, zu der die Sprache paßt?"

Worin liegt das Bedenken des realistischen Drama? — Das bürgerliche Leben ist nicht nur an die sittlichen Gesetze geknüpft, die wir auch in das ideale Trauerspiel mitbringen müssen, sondern es ist zugleich in ein Netz von Rechtsgewohnheiten, von willkürlichen, einer bestimmten Sphäre der Gesellschaft angehörigen sittlichen Voraussetzungen und von positiven Gesetzen eingefangen, welche die freie individuelle Bewegung erschweren. Man kann keinen ungewöhnlichen Schritt thun, ohne in das Gebiet der Civil- und Criminaljustiz überzutreten; die Theilnahme wird befangen, unruhig und ängstlich, nicht blos weil sie zu stark an die Realität erinnert wird, sondern weil sie sich versucht fühlt, *den Inhalt des bürgerlichen Rechts an dem Maßstab des inneren sittlichen Gefühls zu prüfen.*

Die wahre Bedeutung der idealen Tragödie liegt darin, *daß sie diese Prüfung erspart*, daß in ihr kein Maßstab angelegt wird, als der allgemein menschliche.

So faßten Shakespeare, auch in seinen historischen Stücken, so Corneille und Racine den Begriff der idealen Tragödie: die Motive in Coriolan, Cäsar u. s. w. sind die allgemein menschlichen, die zu jeder Zeit sich geltend machen, und zu deren Verständniß der Zuschauer seine eigne Bildung nicht erst künstlich zurückschrauben darf.

Ganz anders das sogenannte historische Drama, welches, von Victor Hugo erfunden, in Deutschland hauptsächlich von Hebbel cultivirt ist. In diesem Drama sind eigenthümliche Culturzustände, welche nur einer bestimmten Zeit angehören und der unsrigen fremd sind, das entscheidende Motiv für das Handeln und Empfinden der Personen wie für ihr Schicksal. Es wird also an den Zuschauer die Zumuthung gestellt, nicht blos den allgemein menschlichen Inhalt der Tragödie auf sich wirken zu lassen, sondern zum Verständniß der wirkenden Motive in seinem eignen Gemüth eine Operation zu vollziehn, die zuletzt doch eine Operation des Verstandes ist. Ich halte das nicht für schlechterdings unmöglich, jedenfalls muß der Dichter sehr stark zu Hülfe kommen, er muß das Gemüth so stimmen, daß es das ihm fremde Motiv genetisch verfolgt und nicht blos außer sich, sondern in sich selbst zu erleben glaubt.

In der Regel haben diese Dichter zum Allerfremdesten gegriffen. So behandelt Hebbel Motive der altjüdischen Geschichte, obgleich er wiederholt seinen Abscheu gegen dieselben ausspricht; es ist, als ob sie ihn wider seinen Willen anzögen, wie man vom Blicke der Klapperschlange erzählt. Auch Otto Ludwig, vielleicht durch Hebbel's Beispiel verführt, hat zum Vorwurf seiner ersten idealen Tragödie, der „Makkabäer", die jüdische Bigotterie gewählt.

Bei meiner ersten Besprechung des Stücks hatte ich von dem Helden Judah behauptet, er sei nicht ein dramatischer, sondern ein epischer Charakter, weil er nur handelnd, nicht leidend auftritt, weil das, was uns eigentlich an ihm interessirt, seine Heldengröße wohl episch zur Anschauung gebracht, aber nicht auf der Bühne dargestellt werden kann, wenigstens auf unsrer Bühne nicht, die sich Freiheiten, wie sie Shakespeare im Coriolan anwendet, versagen muß. Darauf finde ich in den „Studien" folgende Entgegnung: „Judah verachtet in seinem Stärkestolz die Schwächen seines Volks

den Fanatikern gegenüber und muß zuletzt sehn, daß diese Schwächen gesiegt und nicht seine Stärke. Dies eben ist sein Leiden."

So also will der Dichter selbst den Kern seiner Tragödie aufgefaßt wissen: nicht Judah's Heldenthat besiegt die Syrier, sondern der moralische Eindruck des jüdischen Aberglaubens. Daß die Juden, um den Sabbath nicht zu entheiligen, sich wehrlos abschlachten lassen, verstimmt die syrische Armee, und daß die Mutter der Makkabäer ihre Kinder lieber martervoll hinrichten läßt, als den Götzen zu opfern, bestimmt den König Antiochus, im Augenblick, da er den Sieg schon beinahe in Händen hat, auf die Unterwerfung eines solchen Volks zu verzichten. Hier hat nun der Dichter eine doppelte Aufgabe: einmal, aus dem bestimmten Charakter der beiden handelnden Personen heraus, Lea's und des Fanatikers Jojakim, ihre Handlungsweise nicht blos erklärlich, sondern interessant zu machen, sodann, ihre Wirkung auf die Seele der Gegner so individuell vorzuführen, daß wir daran glauben. Beides ist in sehr geringem Maß auch nur versucht worden.

Das Motiv des Sabbaths tritt vollständig überraschend ein, nicht blos überraschend für uns, sondern auch für die betheiligten Personen. Als man Judah meldet, sein eben siegreiches Heer höre, da der Sabbath anfange, auf zu kämpfen und werde hingeschlachtet, will er es erst nicht glauben, dann hält er das Volk für verrückt; er selbst fügt sich keineswegs, er kämpft wie ein Löwe als Einzelner gegen die ganze syrische Armee. Genau so empfindet der König Antiochus, als er es sieht, nicht das geschlachtete Volk flößt ihm Achtung ein, sondern Judah, der Held. Genau so empfindet der Zuschauer: er meint, daß, wenn ihm öfters solche Ueberraschungen bereitet werden, er allerdings von dem weitern Verlauf des Stücks keine Ahnung haben kann. Die moralische Einwirkung auf die syrische Armee sieht man nicht, sie wird ganz beiläufig nachträglich erzählt. Der Chorführer endlich des jüdischen Volks ist nicht blos ein hirnverbrannter Fanatiker, ungefähr wie

Habakuk in W. Scott's „Old Mortality", sondern ein niedrig denkender Gesell, der von allen anständigen Personen der Tragödie verachtet wird, also auch uns für die Idee, die er vertritt, keine Achtung abnöthigen kann; wir denken vielmehr, wenn Jehovah sich wirklich für dies Volk interessirt, so muß es ein ganz absonderlicher Gott sein!

Die Erfahrung, wie ich sie aus der Geschichte geschöpft, lehrt, daß grausames Handeln den Menschen keineswegs ernüchtert oder moralisch stimmt, sondern noch mehr verwildert und noch grausamer macht.

In der guten Meinung, sie zu idealisiren, hat der Dichter der Geschichte Gewalt angethan. Die Geschichte erzählt, daß die Juden zu Anfang ihres Aufstands einige Male durch ihr Bedenken, am Sabbath zu fechten, in große Noth kamen, bis sie auf Antrag der Makkabäer im gemeinsamen Beschluß jenes widersinnige Gesetz aufhoben. Eine solche Wendung liegt in der Natur der Sache: in der Praxis des Kriegs, in der Gewohnheit der Disciplin gerathen die angeerbten Vorurtheile allmälig in Vergessenheit, und man gewöhnt sich, zu thun, was die Noth erheischt. Ludwig läßt das Ereigniß erst eintreten, als Judah nach einer Reihe glänzender Erfolge der Abgott des Heeres geworden ist, unmittelbar, nachdem er in einer etwas starken Gasconnade dem römischen Staate den Schutz des mächtigen Israel verheißen hat.

Das zweite Motiv, der Martertod der Kinder, die dem Zeus nicht opfern wollen, ist verständlicher und an sich durch die sittliche Haltung des Ganzen motivirt. Es gebietet auch Achtung, denn zuletzt ist es doch der Trotz der Freiheit gegen eine wüste Tyrannei. Die Scene der Hinrichtung ist grandios ausgeführt und würde an sich schon den Erfolg des Stücks erklären: ganz kommt das Verdienst dem Dichter nicht zu, es ist eine Nachbildung der correspondirenden Scene in der „Mutter der Makkabäer" von Z. Werner. Allerdings hat der moderne Dichter die burleske

Bigotterie des Capuziners in edles, vornehmes Deutsch übertragen und den allgemein menschlichen Inhalt geistvoll herausgeschält. Dagegen hat Werner einen andern Vortheil: er glaubt selber an die Sache, oder bildet sich wenigstens ein, daran zu glauben; er glaubt, daß man durch den Märtyrertod die ewige Seligkeit gewinne; er glaubt so stark daran, daß er es dem Zuschauer gleich zeigt. Vor seinen Augen steigt die Mutter der Makkabäer in prachtvollen Gewändern mit einer Krone und Palmen in der Hand zum Himmel auf, thut sofort große Wunder, und in bengalischer Beleuchtung wandelt sich der Eindruck der frühern Greuel in triumphirendes Entzücken. Daß von dieser Illusion bei Otto Ludwig keine Spur vorhanden ist, daß er die Makkabäer, auch wenn sie von ihrem Glauben abfielen, dennoch nicht in die Hölle schicken würde, merkt man doch durch und fragt sich: Wozu wird also die Phantasie so gequält? Warum hat der Dichter nicht eine Handlung ersonnen, zu der die edle und gebildete Sprache paßt?

Freilich hat für ihn das Ereigniß eine andre Verklärung: es bestimmt den Antiochus, Judäa zu verlassen. Bei Werner macht sich das einfacher: der Arm Gottes berührt den Tyrannen, er wird gelähmt, wahnsinnig u. s. w. und fährt zur Hölle. Dagegen läßt sich nichts einwenden. Bei Ludwig, der sich innerhalb der Grenzen des Naturgesetzes bewegt, verlangt man den Naturproceß zu verfolgen. Und hier verfällt der Dichter in den Hebbel'schen Fehler des Lakonismus. In der Regel wird ein Act raffinirter und zweckloser Grausamkeit ein despotisches Gemüth, wie es der Antiochus Ludwig's ebenso ist wie der Antiochus Werner's, noch mehr erhitzen, und er wird sich freuen, wenn ihm, wie hier, eine Gelegenheit geboten wird, seine Wuth in einer Weise zu sättigen, die das dunkle Mißbehagen an seiner frühern Grausamkeit beschwichtigt. Durch die kurze Erklärung seiner friedfertigen Absicht wird wiederum nicht blos der Zuschauer völlig überrascht, sondern ebenso die handelnden Personen: Judah versteht zuerst gar nicht,

was er eigentlich will, und als es ihm allmälig einleuchtet, fällt zu rasch der Vorhang. Hier begeht also der Dichter den großen Fehler, grade zum Schluß die Reflexion in Anspruch zu nehmen, wo das Gemüth gezwungen werden sollte.

Ich sagte vorher, im allgemeinen sei die Handlungsweise Lea's und ihrer Kinder aus den gegebenen sittlichen Voraussetzungen verständlich; ich kann aber nicht sagen, daß mir verständlich wäre, inwiefern der besondre Charakter und die Handlungsweise der beiden Personen, die hier allein in Betracht kommen, Lea's und Eleazar's, dies im Allgemeinen begreifliche Motiv individualisiren sollen. Mit der Reflexion kann ich es mir allenfalls zurecht legen; ich kann mir denken, daß der Dichter die Macht des Glaubensprincips grade dadurch hat zeigen wollen, daß es selbst bei einem hohlen Gecken und bei einer herrschsüchtigen, eigenwilligen Frau zur Geltung kommt. Aber das reflectire ich nur, ich sehe es nicht, und ich fürchte, der wahre Grund ist ein andrer.

Auch die Makkabäer hat Ludwig mehrfach überarbeitet. In der ersten Ausgabe, von der Heydrich im Nachlaß bedeutende Fragmente mittheilt, war Lea nicht Judah's Mutter, sondern seine Gattin. Judah hatte zwei Frauen, die leidenschaftliche Lea haßte und verfolgte ihre Nebenbuhlerin mit einer Bosheit, von der sich in der neuen Version nur wenig Spuren erhalten haben. Man sieht, daß mit dieser Voraussetzung (die geopferten Kinder waren auch Judah's Kinder und Eleazar fiel weg) sich für die Katastrophe ganz andre Conflicte ergeben mußten; welche? vermag ich nicht zu errathen. Wenn ich aber, ohne von dieser frühern Bearbeitung zu wissen, schon vorher in der Lea etwas Mosaikarbeit fand, so wird mir das jetzt erklärlich. Wie nämlich Heydrich erzählt, setzten Devrient und Auerbach dem Dichter auseinander, daß eine Doppelehe für unsre Sitten nicht paßt; Ludwig fügte sich und bemerkte auf dem Titelblatt der neuen Bearbeitung: „Dies Motiv war eben der Kern des ganzen Stücks. Besser war's,

ich ließ das Sujet ganz fallen und machte mich an einen ande
Stoff. Bei der Umarbeitung, die auf keine Weise gelingen wol
verlor ich die Unbefangenheit des Schaffens, damit die Keckhe
die zwischen Fehlgriffen richtig greift, und meine productive Kra
wurde von kritischer Hypochonderie gelähmt, die zu sehr wählt, u
das Richtige zu treffen und an dem Getroffenen irre wird." Au
das ganze Sabbathmotiv ist erst bei der neuen Bearbeitung hin-
zugekommen: die Tendenz der ersten muß also eine wesentlich
andre gewesen sein.

Ich habe mich bis jetzt hauptsächlich mit den Fehlern des Stücks beschäftigt; seine Vorzüge sind, ich möchte sagen, malerischer Art. Ueberfliegen wir in Gedanken das Stück, so stehn wir wie vor einem alten italienischen Meister: prachtvoller Faltenwurf, vornehme Gestalten, Scenen von grandioser Wirkung und edelster Symmetrie. Das Stück ist, abgesehn von einzelnen Bedenken, ein vorzügliches Bühnenstück, und zieht auch bei der Lectüre durch die reine, energische und glanzvolle Sprache an. Mit einem Wort, es lassen sich an ihm dieselben Schönheiten rühmen, die man an Schiller bewundert. Ludwig würde vielleicht über dieses Lob erschrecken, da er in seinen dramaturgischen Studien hauptsächlich darauf ausging, die Schwächen der Schiller'schen Charakteristik aufzudecken, und seine Schönheiten nur beiläufig erwähnt. Vielleicht würde ihn aber grade die eigne Erfahrung nachsichtiger gegen Schiller gestimmt haben; namentlich im Don Carlos und im Wallenstein rührt ein Theil der offenbaren Fehler, absolut widersprechende Charaktereigenschaften in derselben Person, davon her, daß Schiller die Stücke fortwährend überarbeitete, und daß aus dem ältern Plan unpassende Motive in den neuen übergingen.

Gleichzeitig mit den Makkabäern arbeitete Ludwig an einem „Arminius". Er wollte in diesem Stück die Vorbereitungen zur Hermannsschlacht und auch den tragischen Ausgang des Helden darstellen, der dadurch fehlte, daß er zu voreilig mit seinen Ideen

in die gegebnen Verhältnisse eingreifen wollte. Diesen Plan gab er zu Gunsten der Makkabäer auf: wie ich vermuthe, ist das Motiv des Eleazar aus dem Armin in die letztere Tragödie übergegangen: Armin's Oheim Ingomar stellt sich zu dem Helden der Nation ungefähr wie Eleazar zu Judah, läßt ihn endlich umbringen, wird dadurch von ihm beschämt, daß Armin um der Einheit Deutschlands willen ihn zu seinem Nachfolger vorschlägt, und bricht in die Worte Eleazar's aus: er hat mich wieder verdunkelt!

IV.

Die erste Aufführung der Makkabäer fand 9. Januar 1853 in Dresden statt, die andern Bühnen folgten. Das Stück hatte bei weitem größern Erfolg als der „Erbförster", und Ludwig's Ruf als dramatischer Dichter schien fest zu stehn. Aber pecuniäre Verhältnisse nöthigten ihn, auf schnellern Erwerb zu denken; er gab vorläufig die dramatische Arbeit auf, die ihm zu langsam floß, und legte sich auf die Erzählung, die ihm leicht wurde. Zunächst schrieb er die „Heiterethei", Sommer 1854 in Loschwitz: „Ich habe sie", schreibt er, „so zu sagen hinter meinem eignen Rücken gemacht, da ich etwas schreiben mußte und doch meine dramaturgischen Studien, die ich damals mit Ernst und Liebe begonnen nicht beeinträchtigen mochte. Es mag Fehler genug haben, aber gesund ist es gewiß."

Gesund ist es gewiß, und man möchte wünschen, der Dichter hätte noch Manches hinter seinem Rücken gemacht! Die ganze Geschichte zeugt von innerm Behagen, die beiden Hauptfiguren sind prächtig gezeichnet, und eine Scene, der Traum der Heiterethei, in dem sie sich zuerst ihrer Liebe bewußt wird, ist von einer so reichen Farbe, von einer so tiefen, ich möchte sagen, so süßen Innigkeit, daß er allein ausreichen würde, Ludwig eine Stelle

im Reich der Poesie zu sichern: freilich ist es eine starke Zumuthung, zu glauben, daß ein achtzehnjähriges Mädchen vorher noch nie geträumt haben soll. Die Nebenfiguren sind ein wenig nach der Schablone gearbeitet.

Da es Ludwig immer darauf ankam, sich mit den Gesetzen seiner Kunst bekannt zu machen, zeichnete er damals eine Reihe von Romanstudien auf, über Scott, Dickens u. s. w.; Heydrich theilt Einiges daraus mit, und ich war ganz erstaunt, wie vollständig wir in unserm Urtheil zusammentrafen. Aber wie schön weiß er sein Urtheil auszudrücken! — Der Abschluß seiner novellistischen Thätigkeit war 1855 „Zwischen Himmel und Erde".

Es gibt nur ein Recht, es gibt nur eine Wahrheit. Das Recht gebietet kategorisch, unbedingt, allgemein. Die größte Sünde und die Quelle alles Bösen ist die Lüge. — Aus diesen in Fleisch und Blut aufgenommenen Ueberzeugungen ist die Figur des Helden in diesem Roman hervorgegangen. In der Person eines ungebildeten Handwerkers ist der kategorische Imperativ Fleisch geworden.

Es ist ein Dichterwerk vom ersten Rang, eins der wenigen aus unserm Jahrhundert, von denen man mit einiger Zuversicht voraussagen kann, daß sie unsre Generation überleben werden. Das Leben des Schieferdeckers, mit dem vollen Realismus aufgefaßt, den der Ernst des Dichters wie der Ernst seines Helden erheischt, und mit wunderbarer Kunst von allen Seiten dem Leser anschaulich gemacht, gibt zu tragischen Scenen Veranlassung, die an Shakespeare erinnern. Wie der grimmige blinde Alte den verbrecherischen Sohn vom Thurm herabstürzen will, wie dieser später in einem neuen verbrecherischen Versuch zu Tode kommt, wie den edlen Bruder trotz seiner Unschuld doch das Bewußtsein, zu diesem Tod die Veranlassung gegeben zu haben, als geheime Schuld drückt, wie das schreckliche Gefühl, mit sich selbst nicht mehr in Einheit zu sein, ihn, den starken, physisch und sittlich gleich

schwindelfreien Mann, mit dem ungewohnten Gefühl des Schwindels umfängt, wie er endlich diese Unklarheit sühnt und überwindet, indem er bei einem furchtbaren Gewittersturm auf der Spitze des Kirchthurms den Brand löscht und die Stadt vor dem Untergang bewahrt: das ist in gewaltigen Zügen ausgemalt, die während des Lesens die Seele qualvoll erregen, deren Eindruck sich aber nie wieder verwischt. Und es sind nicht etwa die Kunststücke eines Virtuosen, sie gehn mit innerlicher Lebenskraft aus der Natur der stark gezeichneten Menschen, aus der schwülen Luft der ganzen Handlung hervor.

Es ist eine schwüle Luft, die man athmet, der Dichter empfindet es selbst: nicht wegen des Schrecklichen, das man erlebt, sondern wegen der Enge und Armuth der Landschaft, in der es geschieht. Mit fürchterlicher Wahrheit ist die Entwicklung des schlechten oberflächlichen Menschen aus einer Lüge in die andre bis zu den entsetzlichsten Verbrechen gezeigt, mit fürchterlicher Wahrheit angedeutet, wie die nahe Berührung mit dem Schlechten auch edlere Gemüther ankränkelt. Die arme junge Frau, die durch Lug und Trug ein Opfer des wüsten Menschen geworden ist, erweckt in einzelnen rührenden Zügen unser tiefes Mitleid; aber es ist ein beklommenes Mitleid, denn aus diesem Kreis engumschriebenen kleinen Lebens öffnet sich kein Blick ins Freie, ins Licht, in den Himmel.

Apollonius ist vielleicht die reinste Seele, die ein Dichter geschildert, und Ludwig ist nicht zu schelten, wenn er diese Reinheit in den Formen zeigt, die dem Lebenselement des Handwerkers ziemen: Reinlichkeit, Ordnung, ängstliche Rechtschaffenheit. Als der wunderbar gerettete Apollonius in dem Augenblick, wo das liebebeklommene Weib sich ihm an den Hals wirft, unwillkürlich mit der Hand über den Rock fährt, als ob ein Stäubchen darauf wäre, das er abwischen müßte, bis er dann in sanfter Warnung das Kind zwischen sich und die Mutter stellt — — wer nicht die

volle Hoheit des Gedankens empfindet, der diese Scene eingegeben der soll unserm Dichter fern bleiben.

Aber die Form, in der dieser Gedanke erscheint, peinigt uns darum, weil wir den Reichthum des Geistes vermissen, der ga nicht etwa von der Vollständigkeit der Cultur abhängt. Apollonius erkauft die Reinheit seines sittlichen Characters durch Zusammendrückung seines Herzens. Wohl fühlen wir das Opfer an Lebensfreude, das er bringt, um in Einheit mit sich selbst zu bleiben, aber wir sehn zu wenig das Zucken seines Herzens, zu wenig seinen Schmerz um das Unglück des Weibes, das er doch liebt. Es ist nicht Kälte, aber Enge des Herzens, und in der Größe seiner Resignation liegt doch eine Wahlverwandtschaft mit dem trotzigen despotischen Eigensinn seines Vaters, den er sonst so hoch überragt. War die Luft, die wir im Anfang athmeten, von drückender Schwüle, so ist sie in dem resignirten Ausgang so dünn, daß sie kaum zum Leben ausreicht.

In meiner ersten Besprechung des Romans hatte ich gesagt: „Apollonius ist neben seiner Tugend und Charakterfestigkeit auch ein Original; der Dichter hätte nur kleine Nuancen hinzufügen dürfen, um auch die komische Seite hervortreten zu lassen; er durfte es nicht, weil er damit die trübe und ernste Stimmung seines Romans beeinträchtigt hätte, aber die natürliche Folge ist, daß wir bei seinem Gemälde etwas vermissen. Der Dichter muß im Stande sein, die Unreife der Bildung, die er darstellt, unsrer Anschauungsweise dadurch zugänglich zu machen, daß er den komischen Contrast hervorhebt, ohne dadurch den innern Ernst seiner Erzählung abzuschwächen." — Diesen Satz strich ich bei der 5. Ausgabe meiner Literaturgeschichte, weil ich fühlte, mich im Ton vergriffen zu haben. — Nicht wenig überrascht war ich, aus den „Studien" zu erfahren daß Ludwig ebenso empfunden haben wollte.

„Im Apollonius ist die Scheu vor Belastung seines zu zarten

Gewissens — ähnlich wie bei manchen Frommen die Angst vor dem Zweifel — zur Leidenschaft geworden, die seinen Verstand verdunkelt. Meine Absicht war, das typische Schicksal eines Menschen darzustellen, der zu viel Gewissen hat: das zeigt neben seiner Zeichnung der Gegensatz seines Bruders, der das typische Schicksal eines Menschen, der zu wenig Gewissen hat, versinnlichen soll. Dann die Wechselwirkung, wie der zu gewissenhaft Angelegte den Andern immer schlimmer, dieser jenen immer ängstlicher macht. Es ist des Allzugewissenhaften, des gebornen sittlichen Hypochondristen — und solcher Menschen sind mir genug vorgekommen, um sie als eine Gattung zu betrachten — typisches Schicksal, daß er gewissermaßen den Katzenjammer hat von den Räuschen, die sich Andre trinken." —

„Apollonius' zu große Gewissenhaftigkeit ist nahe daran, ebenso sein Verderben zu werden, als die Gewissenlosigkeit das des Bruders wurde. Meine Absicht war, zu zeigen, wie jeder Mensch seinen Himmel sich fertig mache wie seine Hölle. Er hat sich zuletzt seinen Himmel geschmiedet, s e i n e n: S i e und i c h beneiden ihn nicht um diesen Himmel, uns wäre er keiner; ihm ist er einer, wie unser Himmel ihm keiner sein würde. — Heirathete Apollonius die Christiane, so würde die Hypochondrie wiederkehren und ihn unfähig machen, sein Wort zu halten und er wäre doppelt verloren, weil er auch die, die auf ihm ankern, mit scheitern machte. Die Kraft, die ihm die gute That gibt, ist keine, die einen absolut neuen Menschen aus ihm macht: sie gibt ihm blos die Kraft, einen Entschluß zu fassen, der für ihn, wie er einmal ist, der rettende wird, nämlich die Christiane nicht zu heirathen. Dies gegen den Vorwurf der Ascetik."

Ferner unter der Ueberschrift „Typisches Schicksal": „Wir sehn Menschen, die sich Alles erlauben, die bei sich immer Recht haben, mit sich immer zufrieden sind, die von Andern immer fordern, was sie selbst nie leisten, die das, womit ihr eignes Thun

rückschlagend sie bedrängt, auf Andre schieben; dagegen Menschen, die das bekümmert, was Andre thaten, als wäre es ihr eignes Thun; die stets thätig sind, gut zu machen, was Andre verdarben, die von sich verlangen, was kein Mensch leisten kann, die sich nie genügen können und sich versagen, was sie genießen dürften, ja genießen sollten."

Endlich: „Ich war der Meinung, zu einem fertigen künstlerischen Bild gehöre auch die Darstellung des Grades der Strenge oder Laßheit seines Gewissens (Apollonius): nun müßte man aber, wie die Welt ist, bei jedem Act dieses individuellen Gewissens ausdrücklich erinnern, daß dies ein individuelles, und nicht das Gewissen des Autors, noch weniger seine Ueberzeugung, wie das allgemeine Gewissen beschaffen sein müsse, darstellen solle — wie es mir denn untergelegt worden ist."

So scheint also über die Intention des Dichters kein Zweifel zu bleiben: das „Non possumus" des Apollonius in der Heirathsfrage scheint nur eine ganz subjective, pathologische Berechtigung haben zu sollen, nicht einmal so viel Berechtigung als das ähnliche der Ottilie in den „Wahlverwandtschaften". — Der ganze Ton des Romans aber, ernst, feierlich und weihevoll, läßt mich vielmehr glauben, daß er diese Intention erst nachträglich in seine Dichtung hineinreflectirt habe. — Die folgende, auch philosophisch sehr bedeutende Stelle scheint mir den Schlüssel zu bieten:

„Der kategorische Imperativ verlangt zu seiner Erfüllung, so wenig Kant daran gedacht haben mag, eine Leidenschaft, nämlich den Abscheu vor dem Gedanken, ein Knecht seiner Sinnlichkeit zu sein. Die Besiegung des Affects, die Kant verlangt, ist nur möglich durch eine Leidenschaft. — Daß es Leidenschaft bei Kant war, sieht man an der Extremität, daß der kategorische Imperativ so weit ging, auch wenn die Sinnlichkeit das begehrte, was in den Augen der Vernunft gut war, dies Guthandeln als aus sclavischer Abhängigkeit hervorgegangen zu betrachten. — Ich muß mir am

Ende wohl oder wehe gestehn, daß das was mir immer persönlich als Norm vorschwebt: strengste Moralität bei stärkstem Materialismus [? — vielleicht Realismus? oder Naturalismus?] nichts ist als die Leidenschaft des kategorischen Imperativs bis zum äußersten Extrem getrieben, ja bis zum Widerspruch."

Damit vergleiche man die folgende Charakteristik des Dichters durch seinen nächsten Freund. „Er schwieg", erzählt Heydrich, indem er den Grund zu erörtern sucht, warum Ludwig seit 1854 nichts Dramatisches geschaffen habe, „aus zu großer Gewissenhaftigkeit. Mit unerbittlich strengem Wahrheitssinn kämpfte er gegen alle seine individuellen Mängel. Er ging in dieser gewissenhaften Disciplinirung seines Talents wohl oft zu weit. Auch in der des Charakters fast bis zu ascetischer Strenge. Was die Meisten zu leicht nehmen, nahm er oft etwas zu streng. Die Irrungen und Selbsttäuschungen seines autodidaktischen Bildungsgangs wurden ihm immer klarer, vielleicht zu klar, zu deutlich, zu sehr Gegenstand der Betrachtung. So fern diese von jeder Selbstbespiegelung war, so beeinträchtigte sie doch oft die naive, instinctive Entfaltung seines poetischen Talents. Das zeigt unleugbar die fast grüblerische psychologische Vertiefung in immer neu analysirtes Detail seiner Pläne und Studien. Der strenge, unerbittliche Wahrheitssinn des Forschers störte und hemmte oft die geniale Phantasie-Intuition." — „Die Krankheit gab seiner durchaus normalen, kerngesunden Natur oft den Schein, das Gepräge abnormer Individualität. Mannhafte Selbständigkeit, standhaft beharrliches Emporstreben nach klar erkanntem Ziel wurde durch die Krankheit nicht verkümmert und eingeengt, nur verstärkt und geläutert; aber sie steigerte die angeborne Gewissenhaftigkeit oft zu sehr, sie nährte die Lust zur Einsamkeit, die doch nicht so ausschließlich das Lebenselement des Künstlers sein darf, wie es bei Ludwig der Fall war."

Ist das nicht der Apollonius, wie er leibt und lebt? Nur

hier der Dichter, der Musiker, dort der in enger Bildung aufgewachsene Handwerker. Durch diesen Unterschied kommt allerdings eine gewisse Ironie in die Figur, aber nicht mehr als be jedem Helden in der Beschränkung seiner Situation im Gegensatz zum Dichter.

Einen ähnlichen Irrthum der nachspürenden Reflexion über die ersten Tendenzen des Schaffens finde ich in der Art, wie sich Ludwig über seine epischen Versuche überhaupt ausspricht.

„Meine Erzählungen schrieb ich aus Noth. Fürs rechte Drama war ich noch nicht reif, und da ich es als meine poetische Lebensaufgabe ansah, wäre es mir Entheiligung gewesen, es zu gemeiner Brodarbeit zu machen. Ich fürchtete, bei tieferem Eingehn in das Wesen der Erzählung die ganze Frucht meiner dramaturgischen Bemühungen zu verlieren, und schrieb daher, ich kann sagen, absichtlich blind darauf los. ‚Himmel und Erde' machte zu meinem Erstaunen Glück; wiedergelesen habe ich es nicht, aber es mag sehr weit ab von dem liegen, was mir als Ideal eines Romans erscheint, was ich mir aber absichtlich noch nicht völlig klar gemacht habe, weil es meinem dramatischen Wesen den Todesstoß gäbe, ohne einen Nutzen für den Roman, da die Natur meines Talents nicht zum Epischen neigt, im Gegentheil dem Wesen des Epischen entgegengesetzt ist. — Nun habe ich trotzdem mein Gefühl durch das Schreiben der sogenannten Erzählung wieder verwirrt, und mein Schicksal ist, daß ich, wenn ich mich zu einer dramatischen Arbeit geschickt gemacht habe, wiederum zur Erzählung zu greifen durch die Noth gezwungen werde."

Etwas anders klingt es in einem Brief an Auerbach vom 11. April 1856. „Ich hatte mich im Naturalismus verfahren: ich wollte meine Leute immer nur sagen lassen, was in der Wirklichkeit unter gleichen Umständen ungefähr gesagt würde. Das schloß alle Möglichkeit eines reicheren und allgemeinen Gehalts aus. Wie ich diesen dennoch hineinbringen wollte, da zeigte sich's,

daß meine Methode zu dialogisiren in ihrer Hastigkeit und zu großen Unmittelbarkeit nicht damit in Uebereinstimmung zu bringen war. — Es ist wohl möglich, daß ich endlich die Geduld verloren hätte und auf meinem alten, mir natürlich gewordenen Wege weitergegangen wäre, hätten deine Mahnungen mich nicht wieder aufgestachelt. Es galt nichts Geringeres als eine völlige innere Umbildung meines Talentes, die meine Production so lange mannigfach stören mußte, bis sie vollendet war. Die mußte sich so lange auf ein anderes Gebiet versteigen. Jetzt sehe ich den Nutzen ein, den es mir brachte, Erzählungen zu schreiben."

Ferner an denselben, 17. April 1861: „Je weniger specifisches Talent ich für die erzählende Form besitze, desto genauer es damit zu nehmen wäre ich genöthigt, erhielte ich mich nicht absichtlich in einem gewissen Leichtsinn in Bezug darauf. Ein weitrer Grund: meine Isolirung schließt allen Zufluß von realistischen Motiven ab; ich bin lächerlich fremd in der Welt geworden, und namentlich fehlt es mir überall am Modell des Gehabens der Stände, ihrer Sprache, Gewohnheit, Sitten, Moden. Ich muß mir das alles selbst zubereiten, soweit es möglich ist; das führt mich dahin, ein eigentlich dramatisches Element, die psychologische Entwickelung der Charaktere, und zwar psychologischer Typen, in die erzählende Gattung einzuschwärzen."

Otto Ludwig war also entschieden der Ueberzeugung, daß sein Talent ihn auf das Drama hinwies und von der epischen Gattung fern hielt. Diese Ueberzeugung, die von der Mehrzahl seiner Freunde getheilt wurde, leitete ihn auch in seinen Studien: das wahre Gesetz der dramatischen Bewegung zu finden, um es dann in seinem eignen Schaffen anzuwenden, schien ihm wichtiger, als was er mit verhältnißmäßig leichterer Anstrengung auf dem Gebiet des Romans arbeitete.

Der Erfolg sprach anders: die Erzählung, die er „gleichsam hinter seinem Rücken" schrieb, gehört zu dem Bedeutendsten, was

die neuere Zeit hervorgebracht, während er sich in seinen Dramen selbst nie genug that und auch auf der wirklichen Bühne, auf die es ihm allein ankam, nie den vollen Erfolg erzielte, der seiner Kraft gebührte. Der Grund seines Irrthums liegt wohl in der Ueberschätzung der dramatischen Kunst.

V.

Als Lessing zuerst das berühmte Wort dem Aristoteles nachsprach, die dramatische Kunst sei die höchste, drückte er damit den Thatbestand aus: in Deutschland wußte man damals vom Epischen noch wenig. Gervinus, der dieselbe Ansicht vertrat, protestirte damit, vielleicht ohne sich dessen völlig bewußt zu sein, gegen die Richtung, welche die deutsche Literatur seit Göthe genommen. Ich finde die Ansicht durch die Geschichte nicht bestätigt.

Die Blüthezeit des europäischen Dramas war ohne Zweifel die Zeit Shakspeare's, Lope's, Calderon's, Corneille's, Racine's, Molière's, die Zeit vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. In dieser Zeit entwickelten nicht nur eine sehr große Reihe bedeutender Dichter der verschiedenen Nationen eine Betriebsamkeit, wie sie in keiner andern Periode vorgekommen ist, sondern der allgemeine Geschmack des Publicums kam ihnen entgegen, sie konnten für die wirkliche Bühne d. h. für die Aufführung schreiben.

Das ändert sich wesentlich mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Zwar finden wir, namentlich in Frankreich, noch bedeutende Ausläufer der alten Schule, Lesage, Regnard, bis zu Beaumarchais hin; aber was sie schaffen, ist lange nicht mehr so Nationalangelegenheit als in den frühern Perioden; und wenn unsre classischen Dichter eine Zeit lang sich der Bühne zuzuwenden schienen, so kam es ihnen doch überwiegend darauf an, in dra-

matischer Form Ideen zu verbreiten. Dagegen drängt sich bei allen Völkern der Roman, dessen Aufgabe ist, Sitten zu schildern, in den Vordergrund: die Spanier beginnen mit den Schelmenromanen, dann folgt in Frankreich Lesage, dann in England Defoe, Richardson, Fielding, Smollet und so in ununterbrochener Reihe bis zu Dickens und Thackeray; in Frankreich Rousseau und seine ganze Schule, die noch fortdauert, in Deutschland die Schule W. Meister's und Jean Paul's. Wenn man nun vollends unser Jahrhundert ins Auge faßt, so kommen die durchgreifenden Erfolge des Theaters gar nicht in Betracht gegen die Einwirkungen des socialen Romans auf alle Zweige der öffentlichen Cultur. Die Tendenz der Zeit geht dahin, auch von der Kunst Belehrung zu erwarten, Belehrung nicht nur über die Gesetze der Seele, sondern über die Gesetze des Weltlaufs in Sitte und Gesellschaft. Darin kann der Roman mehr leisten als das Drama, weil er in der allgemeinen Betrachtung und Analyse größern Spielraum verstattet, weil er die Gebundenheit an sittliche Zustände und Voraussetzungen, die im Drama nur stören würden, gradezu erheischt. Zudem geht die Richtung der Zeit nicht aufs Tragische, sie will Alles genetisch begreifen und scheut sich vor dem unbedingten Urtheil, wie sie sich auch vor der Todesstrafe scheut. Man wird mich nicht mißverstehn, wenn ich sage: das ernste Drama bewegt sich in der Sphäre der Freiheit, der Roman in der Sphäre der Gebundenheit.

Ohne Zweifel gehört der Roman in die epische Gattung, wenn er auch viele Momente des Drama's, namentlich die Aufmerksamkeit auf die psychologischen Motive in sich aufgenommen hat.

G. Freytag, der sich in beiden Gattungen mit gleichem Erfolg bewegt, denkt über das eigentliche Talent Otto Ludwig's wie ich: er faßt aber die epische Gattung mehr im Sinn des alten Epos, der Ilias, der Nibelungen u. s. w., und scheint die epische Gattung als die primitive der dramatischen als der modernen ge-

genüber zu stellen. Seine Gründe leuchten mir nicht durchweg ein. Wenn er z. B. sagt: „der dramatische Dichter soll zwar die Seelenbewegungen eines Charakters mit dem reichsten Detail und in ihrer höchsten Stärke empfinden, aber das Aeußre seiner Helden, Geberde, Stellung u. s. w. zu schauen, ist nicht seines Amts, sondern Sache des Schauspielers", so findet dieser Satz wohl auf viele große Dramatiker Anwendung, aber gewiß nicht auf diejenigen, die selbst Schauspieler waren; es unterliegt für mich keinem Zweifel, daß Shakespeare, als er seine Dramen schrieb, Miene, Geberde und Stellung seiner Helden bis ins kleinste Detail gegenwärtig hatte.

Auch den Umstand, daß unserm Dichter zuerst die großen Scenen aufgingen, und daß er das verbindende Motiv, welches das Ganze zusammenhalten sollte, erst durch Reflexion finden mußte, entscheidet wohl noch nicht unbedingt. Ich glaube, daß es Shakespeare in den meisten Fällen nicht anders ergangen ist. Wohl aber entscheidet, was Freytag weiter anführt: daß es Ludwig so schwer, ja unmöglich wurde, seine Gesichte durch Reflexion zu bändigen.

Betrachten wir z. B. die Reihenfolge seiner Bearbeitungen der Agnes Bernauer: erst kommen die Bilder, dann sucht er nach dem leitenden psychischen Motiv; ist dies gefunden, dann wollen die alten Bilder nicht alle stimmen, er wird zu neuen angeregt. Diese geben wieder einen Ueberschuß und postuliren ein neues ethisches Motiv; und so wird es eine Schraube ohne Ende. Nur in der letzten Zeit, bei der siebenten Bearbeitung der Agnes, beim Wallenstein und theilweise beim Gracchus hat er den umgekehrten Weg eingeschlagen: er hat mit der vollständigen Disposition eines Plans angefangen, der von einem ethischen und psychischen Grundgedanken getragen ist. Die Disposition ist brillant und höchst dramatisch; wie weit es ihm gelungen wäre, für diesen Plan die passenden Bilder zu finden, können wir nicht beurtheilen, da es zur Ausführung nicht gekommen ist.

Da Otto Ludwig das sogenannte Literaturdrama vollständig verwarf und nur für die wirkliche Bühne schreiben wollte, so mußte er mit dieser in lebendigem Verkehr bleiben, und das machte ihm seine Krankheit unmöglich. Seine Studien über Shakespeare konnten ihm diesen Mangel nicht ersetzen, denn es fehlte ihnen die sinnliche Unmittelbarkeit, ja sie haben ihn bei seinem Schaffen mannigfach beirrt.

Seine Ueberzeugung war, daß die beiden Kunstformen, das Shakespeare'sche und das französische Drama, sich unversöhnlich gegenüberstehn, und daß das Höchste in der Kunst nur auf dem Wege Shakespeare's erreicht werden kann. Das französische Theater geht auf Continuität der Handlung aus und wird dadurch verleitet, ja gezwungen, Nebenumstände, die für den idealen Nexus der Handlung ganz gleichgültig sind, die aber den Schein der Continuität hervorbringen sollen, mit ungebührlicher Wichtigkeit zu behandeln, während Shakespeare die gebrochene Form seiner Handlung die Möglichkeit gibt, ausschließlich das für den idealen Nexus Nothwendige, das Symbolische und Typische ins Licht zu stellen. Er hat das wiederholt am Beispiel der Emilia Galotti nachzuweisen gesucht, welches Stück er übrigens sehr hoch schätzte, in welchem aber nach seiner Ansicht die theatralischen, durch die französische Kunstform bedingten Behelfe das eigentlich Dramatische in Schatten stellten. Ich habe selbst von ihm noch einige sehr eingehende Briefe darüber.

Wäre er nun in lebendiger Beziehung zum Theater geblieben, so hätte er einsehn müssen, daß für jede Kunstform ein bestimmtes Medium, also hier eine besondere Form der Bühne nothwendig ist; daß auf unsrer wesentlich französischen Bühne die Shakespeare'sche Kunstform keine Anwendung findet; daß Lessing, Schiller und Goethe nicht durch blinde Vorliebe für die Franzosen, sondern durch die Beschaffenheit der Kunstmittel getrieben wurden, eine der französischen analoge Kunstform zu suchen. Soll der Versuch,

das Drama innerlich in Shakespeare'scher Art zu reformiren, mit einiger Aussicht auf Erfolg unternommen werden, so kann es nur von einem Dichter geschehn, der es auch äußerlich zu reformiren versteht, d. h, der zugleich technischer Schauspieler und Regisseur ist.

Ich nannte vorher den Entwurf zum Wallenstein geistreich und im höchsten Sinn dramatisch; aber ich muß hinzusetzen: nur für die ideale Bühne. Denn auf der wirklichen Bühne würde er ausgeführt wenigstens so lange gedauert haben als Schiller's Wallenstein, und auch dann hätte Ludwig die einzelnen Scenen in einer Weise zusammendrängen müssen, wie es gar nicht in seiner Art war.

Wenn ihn sein Studium Shakespeare's praktisch in mancher Weise in die Irre geführt hat, so berührt es dagegen theoretisch die höchsten Gesetze der Kunst und gibt Aufschlüsse über Fragen an denen sich Philosophen und Aesthetiker lange herumgequält haben. Allerdings war nur eine so aufopfernde Freundschaft wie die Heydrich's im Stande, das daraus zu machen, was es jetzt geworden ist. Es gehörte dazu die Selbstverleugnung, die alles eigne Urtheil zurückdrängt, um die Gedanken des Autors rein zum Ausdruck zu bringen, es gehörte dazu das tiefe Verständniß des Autors, um seine Intentionen auch da zu diviniren, wo sie nicht deutlich hervortraten.

Ludwig's Hefte waren eine Art Waste-book, in das er nicht blos seine eignen Einfälle und Reflexionen in der zufälligen Reihe, wie sie ihm grade kamen, sondern auch lange Excerpte aus andern Schriftstellern aufzeichnete. Dabei hatte sein Verfahren das Eigenthümliche, daß er dieselbe Untersuchung immer von neuem wieder aufnahm, sie vertiefte, den Gegenstand von einer neuen Seite beleuchtete, seine Principien an neuer Erfahrung prüfte und umgekehrt. Daraus ein systematisches Ganze zu machen, war unmöglich, und es ist nur zu billigen, daß Heydrich nach Ausscheidung aller Excerpte, die Reflexionen in derselben Form und Reihenfolge ließ, wie sie im Heft standen.

Das Buch halte ich für das Beste, was vom Standpunkt eines Technikers über Shakespeare geschrieben ist: wir andern suchen uns theils den Genuß zu erklären, den uns der Dichter bereitet, theils ihn historisch zu verstehn; Ludwig reflectirte durchaus als Praktiker.

„Ich bin", schrieb er mir September 1858, „einer jener armen Teufel, die nicht mit fremden Augen sehn können, für die kein Teleskop, kein Vergrößerungsglas erfunden ist; nicht aus Anmaßung, wahrlich nicht! nur aus Beschränktheit. Der Gang meiner Untersuchung war wunderlich genug, und Sie möchten, hätten Sie mir zusehn können, über jeden Schritt gelächelt haben, und gewiß nicht ohne Grund. Was mir einen Lichtschein zu geben und so den richtigen Weg anzuzeigen schien, mußte ich erst praktisch versuchen, und nur was ich gemacht hatte oder gemacht zu haben dachte, das wußte ich; nur was ich gegriffen hatte, sah ich. Des Heilands Wunden existiren auch mir wie jenem Thomas erst, wenn ich meine Finger drein gelegt habe; nicht weil ich ungläubig wäre, sondern weil ich das Bedürfniß habe, nur mit ganzer Seele und mit allen meinen Sinnen zu glauben. Sie werden sagen: Guter Freund! so geht es Jedem, der dergleichen Untersuchungen vornimmt, ohne des Werkzeugs, welches man abstractes Denken nennt, habhaft oder mächtig zu sein. Das ist wahr; darum kann ich nichts für Andre lernen, so wenig als von Andern, sondern nur von mir und für mich; weil ich das nicht weiß, was ich nicht erst kann, und meiner Natur der Weg durch das Können zum Wissen ein leichterer ist, als der vom Wissen zum Können."

Der weitere Verlauf des Briefes bestätigt ganz und gar nicht diese bescheidene Auffassung von seinem Talent zum abstracten Denken; es war eine Untersuchung über den Begriff des Typischen, bedeutender und zusammenhängender, als was ich in den Studien darüber finde. Ebenso wenig begründet war seine Annahme, ich würde seinen Weg für den weniger ersprießlichen halten. Ich glaube

vielmehr, die Gesetze der Kunst werden viel sicherer festgestellt durch die Probe des Machens als durch die Probe des Genießens. Das wenige, was Schiller über Shakespeare geschrieben hat, ist doch außerordentlich belehrend; das Größte hätte Lessing leisten können, wenn er nicht bei seinen Aeußerungen über Shakespeare aus bestimmten momentanen Zwecken vorgezogen hätte, er, der größte Techniker, den wir gehabt, sich auf den Standpunkt des Genießenden zu stellen.

Das ganze Buch verdient das gründlichste Studium jedes Literaturfreundes, dem es um die Sache ernst ist. Ich mache auf Einiges aufmerksam. Ueber den Begriff des Tragischen bei Shakespeare, „Studien" S. 12, 55, 165—67, 36—37; über Lessing S. 31, 85, 98, 115; über Schiller S. 13, 57—58, 60, 66, 226, 254—56, 347. Ueber das Verhältniß zwischen Schiller und Goethe 417, 183—84; über den Idealismus 338—39; über Heinrich von Kleist 347.

Hier eine sehr interessante Charakteristik des Dichters vom Standpunkt des Musikers.

„Wie bei Shakespeare, scheint bei Beethoven die bunteste Fülle von Modulationen zu herrschen, was angehende Dichter und Componisten leicht irreführt. Tritt man näher hinzu, so bewundert man die Einheit, wie vorher die Mannigfaltigkeit; die Nothwendigkeit, wie vorher die Kühnheit der Willkür. Lange vor dem wirklichen Eintritt der Modulation in die Tonart der Dominante oder in die verwandte Durtonart zeigt der Componist diese schon. Er strebt ihr zu, die noch herrschende Tonart zieht ihn immer wieder zurück, jenes Streben wird immer dringender, der Widerstand immer schwächer; wir haben schon das vollständige Gefühl der neuen Tonart, während wir noch in der Gewalt der vorigen zu sein scheinen. Dennoch überrascht uns das wirkliche Factum des Uebergangs, durch das vorhergegangene Zögern erscheint uns

die nun doch unvermeidliche That als eine freie, kühne, wie die offne Erklärung eines Schrittes, der eigentlich schon gethan ist."

„In den meisten Tragödien Shakespeare's ist eine Art Sonatenform anzutreffen, welche in der Mitte das Thema, die Charakteridee des Helden mit dem Gegenthema, dem andern Factor des tragischen Widerspruchs, in die innigste Wechselwirkung und Contrastirung bringt, in sogenannten Gängen die Motive des Themas sich harmonisch und contrapunktisch-charakteristisch an und gegen einander ausleben läßt, worauf der dritte Theil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, aber in der parallelen Molltonart. Im ersten Theil werden die Motive gegeben, die dann im zweiten auf Leben und Tod sich auf den Hals rücken, d. h. die sogenannte Verwickelung eingehn; als dritter Theil folgt die Auflösung der krampfig verschlungnen Motive in der beruhigenden Gewißheit des Ausgangs, die ausklingende Beruhigung und Versöhnung, die Rührung und Erschütterung über das sich auslebende Product des zweiten Theils. Die Spannung wird zur rein tragischen Stimmung, die Ungewißheit zur Erhebung, die Furcht zum Mitleid.

Mit wahrer Freude komme ich aber nun zu seinen Fundamentalsätzen, in denen ich mit dichterischer Kraft ausgesprochen finde, was, so lange ich kritisch wirke, mein eigner Leitstern gewesen ist.

„Shakespeare motivirt die Möglichkeit der Schuld, die eine That ist, durch den Charakter, aber nicht durch eine individuelle Besonderheit desselben, sondern durch eine Leidenschaft, die Jeder kennt, und deren Gewalt er mehr oder minder fühlt. Eher läßt er die Helden durch andre Personen und eignes Gewissen von der That abzulassen mahnen, als daß er sie durch Nebenumstände zu derselben drängen sollte. Seine Helden sind immer zurechnungsfähig im Begehen der erregenden Schuld, dadurch erscheint sie mit dem Schicksal in vernünftigem Zusammenhange."

„Unsere Zeit erschrickt vor dem Gedanken, daß der Mensch eine eigne Schuld haben könne. Mißverstandene Humanität hat seit Jahren, um die Menschen zur Milde gegen den Sünder zu bewegen, dem Publicum gepredigt, daß im Menschen nicht das Individuum, nicht ein freies Ich, sondern daß allerlei andre Agentien in ihm sündigen, z. B. der Staat, die Gesellschaft, Schule, Ehe, Bildungsgrad u. s. w. Eine so bequeme Lehre nahm man gern an, weil, was zu milderm Urtheil über den Nebenmenschen führen sollte, zunächst den Menschen zu berechtigen schien, über sich selbst milder zu urtheilen, also sich nicht mehr vor eigner Versündigung zu fürchten; denn, versündigte man sich, so war man nach dieser Doctrin ja nicht mehr ein Beleidiger, sondern ein Beleidigter, also nicht Einer, der Unwillen, sondern der Mitleid verdiente Wie weit man das trieb, sieht man an der neuesten Auffassung des Shylock, die diesen gräßlichen Hanswurst zu einem tragischen Helden macht. — Es ist das die unmenschlichste Art von Sentimentalität, die es geben kann, seine eigne Erbärmlichkeit als etwas Großes, Edles zu fühlen, indem man allen schlechten Gelüsten nachgibt, sich als einen Märtyrer, wo man ein Weichling, sich als ein Held zu fühlen, um eine Entschuldigung, ja, einen Sporn zu haben, sich selbst alles nachzusehn. Zu Shakespeare's Zeiten lebte ein kräftigeres, stolzeres Geschlecht, das in der Entschuldigung, der Verführte, der Gezwungene zu einer Schuld zu sein, nur einen Schimpf mehr sah, das lieber für böse als für schwach gelten wollte. Und das mit Recht; denn der Starke ist doch etwas, selbst sein Verbrechen kann etwas Imposantes haben, es ist das Erforderniß zur Tugend, die Selbstbestimmung, wenn auch falsch angewandt, vorhanden; aber in dem Gallert, das nicht aus sich selbst etwas sein kann, ist gar nichts mehr von der ursprünglichen Hoheit des Menschen, von dem Adel, der selbst im gefallenen Engel noch imponirt. Ein Mensch, der stark genug ist, böse zu sein,

kann selbst das Mitleid noch erregen. Und nur ein Mensch, in welchem die Kraft ist, gut oder böse selber zu werden, kann ein Schicksal haben. Aber nur für ein Publicum, das so denkt, ist eine Tragödie möglich."

„In Shakespeare's Welt heißt das gut, was in der Wirklichkeit gut heißt, böse, was man in der Wirklichkeit so nennen würde. Diese Poesie ist versöhnend, während man in wunderlichem Mißverstand jetzt die Poesie eine versöhnende nennt, die uns mit dem Leben entzweit, indem sie unsern Wünschen schmeichelt."

„Bei Shakespeare wird gezeigt, wie ein Mensch, wenn er die Leidenschaft zu groß wachsen läßt, sich ins Verderben stürzt. Das neuere Drama ist revolutionär: es stellt sich auf die Seite einer Leidenschaft, und der Erfolg rührt hauptsächlich daher, daß der Dichter selbst auf der Seite des Helden und seiner Leidenschaft und gegen die Verhältnisse kämpft. Die Verhältnisse siegen über den Helden, aber so, daß, während der Held fällt, der Dichter ihn an den Verhältnissen rächt, so daß der Dichter eigentlich der Sieger ist. Das hängt mit der sogenannten Humanität zusammen, welche die Ursache des Verderbens nicht mehr im Menschen selbst anerkennt, sondern im Zustand der Gesellschaft; mit der Sophistik der Weichlichkeit, der es wohlthhut, die Schuld von sich hinweg auf etwas Andres zu schieben. — Die meisten Stoffe des deutschen Dramas sind Justizmorde des Schicksals, und der Dichter ist der Anwalt der Opfer. Das Publicum will den geistreichen, tapfern Advocaten hören, es kämpft mit ihm gegen die Verhältnisse. Er muß irgend ein äußeres sogenanntes Unrecht der Gesellschaft gegen den Einzelnen aufsuchen, um es zu bekämpfen, und findet er keins, so muß er sich selbst eins machen. Da schnitzt er dann wohl einen Drachen von Pappe mit roth tuchener Zunge, dann zieht er die Rüstung goldner Phrasen an, an seinem Speere flattert die Fahne des Aufstands gegen Bedrückung, und so sprengt er

auf das Bildniß los und stößt ihm den tödtlichen fünften Act ins Herz."

„Den Deutschen scheint, eben weil sie eine gedrückte Nation waren, nichts so recht gefallen zu haben als das endliche Aufbegehren des Getretenen gegen den Treter. Darin liegt zugleich ein Schein von Muth und Gradheit, und es gehört psychologisch in die ästhetische Kategorie der rüstigen Verzweiflung. Am stärksten folgt der Beifall, wenn das Schelten des Helden gegen einen Druck geht, welchen das Publicum noch kürzlich empfunden hat. Da ist der Bauer oder Förster, der gegen den Amtmann, der Bürger, der gegen den Minister, der Ritter, der gegen Fürst und Kaiser, der Kaiser endlich, der gegen den Papst die Sprache der sittlichen Indignation spricht, und physisch getreten, moralisch tritt; ja, gar der Mensch seinem Gott gegenüber, von dem er Rechenschaft haben will für allerlei, was ihm in dessen Weltordnung als Unrecht erscheint. Hamlet hat sich wohl hauptsächlich durch seine sittliche Entrüstung das Herz der damals wie Hamlet vielfältig getretenen und muthlosen deutschen Nation erworben; von ihm lernten Deutschlands Lyriker und Dramatiker, nur vergaßen sie, daß der scheltende Held selber Schelte verdiente, oder sie glaubten, ihre Helden dürften das nicht, um nicht die Gewalt ihrer Rhetorik zu schwächen."

„Der neuere Dichter verwirrt das Bild des Falles, er macht die Ausnahme zur Regel, bemäntelt hier und beschönigt dort. — Der Ausgang des Helden ist nicht die Folge seiner Schuld, sondern das L o o s d e s S c h ö n e n a u f d e r E r d e; der Haß des Publicums hilft das Schöne an dem rohen Schicksal, das Ideal an der schlechten Wirklichkeit rächen. — Die Sache hat ihre sehr ernste Seite. Wer sich gewöhnt, die Wirklichkeit als einen endlosen Herodischen Kindermord des Schicksals an dem Schönen zu betrachten; wer immer nur die Schattenseiten des Lebens ins Auge faßt, um sie noch durch den Contrast des absoluten Ideals

zu vertiefen, das er daneben hält; wer dann seine Mißstimmung dadurch in selbstmordlüsternem Behagen noch immer schärfer wetzt, daß er die bunten, schönen Blasen seiner Träume gegen die schroffen Ecken der Dinge treibt, woran sie platzen müssen; wer sich so zum Spielzeug seiner kindischen Wünsche macht: der darf sich nicht beklagen, wenn die Welt, die er sich selbst entgöttert, ihm zur Wüste wird. So nahm man dem Leben die Kraft, den Muth, den Glauben an sich selbst, Alles, woraus ein freudiges Handeln erwachsen konnte, so nahm man dem Leben alle Bedingungen seiner eigenen naturwüchsigen Poesie und beklagte sich, daß das Leben poesielos sei.

„In unsrer Zeit der Nivellirung, wo der Einzelne sich fürchtet, sich anders zu zeigen als die Andern, und wo wirklich das Gesetz der Noth stärker ist bei von Kind an durch Bildung geschwächten Leidenschaften, bei geregelten Einrichtungen, Allgegenwart der Polizei ꝛc., bei kräftig aufrecht gehaltener Ordnung, in unsrer Zeit zeigt sich der Charakter fast nur im Affect, in der Gewalt der Reaction gegen den ersten Eindruck des Motivs. Die Gewohnheit, sich im Niveau zu halten, Rücksichten auf die Folgen von Seiten des Ordnungsstatuts, drücken die individuelle Intention herunter zu der Handlungsweise Aller, zu der durchschnittlichen. Dafür rächt sich die durch diesen Zwang beleidigte Individualität in Verbissenheit an sich selbst."

„Wer die dramatische Literatur der neuern Zeit ins Auge faßt, wird dem übeln Einflusse des zu zeitigen philosophischen Studiums überall begegnen in dem ungeheuren Uebergewichte der Intentionen über das Handwerk. Die Luft schwirrt von Seelen, die keinen Leib haben. Die ungeheuersten Aufgaben, neben völliger Unkenntniß der allerersten und einfachsten Mittel zur Ausführung auch der leichtesten Aufgabe."

Damit vergleiche man die prächtigen Satiren über die mo-

derne Mache, „Studien“ S. 246—48. — Was er über Hebbel und R. Wagner sagt, theile ich im Auszuge mit.

„Bei Hebbel exponiren sich die Charaktere mehr durch Erzählung als durch Handlung, meist durch charakteristische Anekdoten von ihnen selbst, die sie sogar selbst erzählen. — In der Behandlung ist nichts ausgespart, kein Anwachsen, keine Unterordnung; Großes und Kleines tritt mit demselben Anspruch auf, kein Ruhepunkt, kein Anhalten, keine Beschleunigung. Wie eine Lavafluth schwerfällig unter der im Laufe zu Schlackenmassen gerinnenden Decke wälzt sich das Stück immer fort; immer gerinnt die Handlung unterwegs zur Erzählung. — Bei Hebbel wie bei R. Wagner leidet der dramatische Fluß unter der Absicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu sein.“ „Die Charaktere hindern die Figuren im raschen Lauf, indem sie ihnen immer wie Schleppsäbel zwischen die Beine gerathen.“ — „Bei Shakespeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichstes zeigt sich nur, wenn es herausgefordert wird durch die Situation; Hebbel's Charaktere sind Tag und Nacht in ihrer vollen Wappenzier; jede seiner Personen ist beständig auf der Jagd nach den eignen charakteristischen Zügen. Der Charakter ist in jedem bis zur Monomanie gesteigert; sie wissen Alle, daß sie Originale sind, und möchten bei Leibe nicht anders erscheinen. Daher kein Zug, wodurch ein Charakter sich ohne, ja, wohl wider Wissen und Willen verriethe.“ — Seine Behandlungsart fordert von unsern Kräften nur den Verstand heraus Der Epigrammatismus der Sprache scheint ihm das eigentlich Dramatische, ihm zu Liebe behandelt er die Hauptsachen als Nebensachen. Seine Personen sprechen nur, um ihre dialektische Kunst zu zeigen. Nicht Stimmung, Situation, Charakter, nicht Leidenschaft, nicht die Wucht des Thatsächlichen, nicht tragisches Mitleid und Furcht ist es, was ihm zuerst aufgeht und ihn zum Weiteren reizt, sondern Dialogfragmente. — Hebbel nennt einmal Lessing nüchtern; wie soll man ihn nennen? Er

ist heiß, wie es Schneewasser ist, von dem die Kinder klagen, es brenne sie an die Haut." — „Er ergreift jede Gelegenheit, zu frappiren; seine Menschen müssen immer das Gegentheil von dem thun, was der Zuschauer erwartet. — Aber der Reiz des Ueberraschenden stumpft sich bald ab, und es bleibt nur das Absonderliche, Unvermittelte. — Diese Flucht vor dem Trivialen ist eigentlich das Grundwesen der Romantik."

„Das Drama der Zukunft ist eine Ausgeburt des Dilettantismus, der mehrere Künste, aber keine gründlich zu treiben gelernt hat, und da er in keiner einzelnen Vollkommenes zu leisten vermag, nun seine Vielseitigkeit auf Kosten der Künste selbst ausbeuten will. R. Wagner hat die Geschicklichkeit nicht errungen, musikalische Gedanken musikalisch zu verarbeiten; um diesen Mangel nicht eingestehn zu müssen, leugnet er die Berechtigung der Symphonie. Aber auch die Oper braucht jene Kunst, wenn sie ein wahres Drama, d. h. Entwickelung ist. Das Kunstwerk der Zukunft ist nichts als ein ungeheurer Zopf der Gegenwart." — In einem Schreiben an mich (27. März 1860) sagt er: „An der Wagner'schen Musik verdrießt mich der doppelte Fehler, daß seinen Ton- und Accordfolgen das fehlt, was ich uneigentlich Causalität in der Musik nenne, und dieser Fehler so recht die Absicht, d. h. Verstandesabsicht, bewußte, kalt rechnende Absicht, wie ein Horn auf der Stirn trägt, den stoßend, der sie nicht sieht." Er hatte in dem Vorhergehenden den Satz vertheidigt: „Ein Kunstwerk ist schön, in welchem, wenn es den Raumkünsten angehört (Plastik), die Symmetrie; wenn den Zeitkünsten (Poesie, Musik), die Causalität weder bemerkt noch vermißt wird."

VI.

Für die Grundbegriffe der Aesthetik sind diese Studien von unendlichem Segen; des Dichters eignes dramatisches Schaffen haben sie eher verwirrt als gefördert.

Unter den Versuchen der Jahre 1855 bis 1860 treten hervor ein „König Alfred“, eine „Maria Stuart“ (als die Mörderin ihres Gemahls dargestellt), ein „Marino Falieri“ (vielfach an Lord Byron erinnernd; in einzelnen Scenen von sehr kräftigem Zug, nur vielleicht etwas zu stark mit historischen Culturelementen gesättigt) endlich eine „Genoveva“. Das Interessante daran ist, daß Siegfried's späterer Verdacht sich gleich in der einleitenden Abschiedsscene zwar nicht motivirt aber andeutet, und daß in Genoveva's Tugend eine Art Schuld sich zeigt, die Härte gegen Andre, die dann gebüßt und gesühnt werden soll. Bei allen diesen Versuchen ist mir eins merkwürdig: es sind verschiedne Scenen mehr oder minder ausgeführt, aber nur selten die Peripetie, niemals die Katastrophe; dagegen sind die Einleitungsscenen in mannigfachen Variationen und zum Theil mit großem dramatischem Behagen durchgearbeitet. Da Ludwig nach seiner Erklärung sofort die Bilder aufzeichnete, die ihm in Gedanken aufschossen, so schließe ich daraus, daß der eigentlich dramatische Kern, aus dem rückwärts der ganze Vorgang sich begreift, ihm nicht von vornherein sinnliche Gegenwart wurde.

Noch auffallender ist das in dem Werk, das in dieser Periode das meiste Interesse in Anspruch nimmt, in den drei neuen Bearbeitungen der „Agnes Bernauer“.

In den ersten vier Bearbeitungen litt Agnes unschuldig, in der fünften und sechsten liegt in ihr eine tragische Schuld, d. h. ihre Natur ist so geartet, daß sie der Lage, in welche sie sich mit einem gewissen Uebermuth versetzt, innerlich und äußerlich widerspricht, und so mit Nothwendigkeit den tragischen Untergang her-

vorruft. Zu diesem Zweck sind die beiden Hauptfiguren geistvoll erdacht. Albrecht, in zu herbem Gegensatz gegen seine Umgebungen, die er verachtet als Lügner, Heuchler und Puppen, ungefähr wie Hamlet, sucht mit Leidenschaft nach einer wahren und echten Seele; er glaubt sie in einem naiven Mädchen gefunden zu haben, wird nun gewahr, daß Naivetät und Wahrheit sich keineswegs decken; dadurch irr an seinem Lebensprincip und zur Gewaltthat getrieben. In Agnes kreuzen sich in anmuthigem und reizendem Spiel die Motive der einem naiven Mädchen natürlichen Eitelkeit und der aufkeimenden innigen Liebe, die von Albrecht so sehr mißverstanden werden, daß sie selber aufhört, sich zu verstehn, und den Untergang als Erlösung empfindet. Noch eine köstliche Figur ist ihr Vater, der mit einiger Reminiscenz an den Vater der Jungfrau von Orleans in harter Uebertreibung, aber mit nicht unrichtiger Divination das Mißverhältniß zur neuen Ehe herausfindet, und freilich zur Schuld des Bewußtseins macht, was nur Gebundenheit der Natur ist. Durch seine Warnung wird Anfang und Ende tragisch schön verknüpft.

Die beiden Bearbeitungen unterscheiden sich nur hauptsächlich durch das Bild. In der fünften verliebt sich Albrecht zuerst in ein Altarbild, eine Copie der Agnes, und beim Eingehn des Verhältnisses ist Agnes fast nur die Leidende; in der sechsten dagegen stellt sie sich in einen Zauberspiegel, der Albrecht seine künftige Geliebte zeigen soll, und fordert so in frevelhaftem Muthwillen ihr Schicksal heraus. Das letztere Bild hat den Vorzug, in die Intrigue, Wirkung und Gegenwirkung eine große Einheit zu bringen, Anfang und Ende sinnig zu verknüpfen. Ob freilich die Aufgabe, aus der stark accentuirten Aeußerlichkeit das Innere und Ideale, aus der Eitelkeit die Liebe zu entwickeln, und so die innere Umkehr des Charakters, die zur Katharse nothwendig ist, sinnlich zu motiviren, O. Ludwig bei der eigenthümlichen Richtung seines Ta-

lents gelungen wäre, bleibt dahin gestellt. Das Problem des fünften Entwurfs war reiner poetisch, es zeigt die Schuld der Liebe an sich, bei widerstrebenden Charaktervoraussetzungen, während in der sechsten die Schuld zu stark an die individuelle Beschaffenheit des Mädchens gebunden ist.

Manche Scenen sind beiden Bearbeitungen gemein, andre folgen der Analogie des einen oder des andern Bildes, die Ausführung ist durchweg ebenso reizend als geistvoll; aber es ist doch mehr, als ob die eine Scene die andre suche, um sich an sie zu heften, als daß ein großer Zug alle Scenen hervorriefe.

Endlich 1858 fand der Dichter diese ganze Auffassung unvolksthümlich und ersann eine neue, in welcher die beiden Liebenden völlig unschuldig, schuldig nur gegenüber der Welt sind. Zwei kühne heißblütige Naturen, etwa in der Art von Romeo und Julia, trotzen dem Gesetz der Gesellschaft und werden von der Uebermacht unterdrückt, aber ihr eigenstes Wesen wird damit verklärt. Albrecht geht mit unter, die Aussöhnung mit dem Vater, die Hebbel in seinem Stück ganz prosaisch motivirt, findet nicht statt.

— „Es ist ein übel Ding in meiner Natur", schrieb mir Otto Ludwig am 27. März 1860, „daß, wenn ich was Erträgliches machen soll, dies so schnell als möglich und in einem Zug geschehn muß, und meine Gesundheit doch nie lange genug vorhält. Ich habe nun eine Anzahl halbgebrüteter Eier, die kalt wurden und abgestanden sind. Denn — eine andre Folge jenes Uebels — fast ebensoviel Eier ließ ich aus Furcht ungelegt, obgleich sie soweit fertig waren, als ein Geschöpf im Mutterleibe fertig werden kann. Von Agnes Bernauer habe ich, neben einigen abgestandenen nicht mehr als drei ungelegte Eier, die mir manche Unbequemlichkeit erregen. Ich meine drei fertige Pläne, und die Unbequemlichkeit liegt darin: sie sind, obgleich je zwei davon einen Theil des Factischen mit einander gemein haben, doch im Innersten ver-

schieden; jeder hat etwas Andres, was mich besonders anzieht. Es ist nun ganz in der Beschaffenheit der menschlichen Natur, daß in dem Augenblick, wo ich mich über die Ausführung eines der drei Pläne machen will, die Anziehungskraft der beiden andern eine stärkere wird. Ich entschloß mich, alle drei auszuführen, wodurch die Unruhe der Rivalität beseitigt wurde, aber andre Bedenken wiederum zu Hindernissen anwuchsen. — In diesen Tagen ist ein neues Ei in mir fertig geworden."

„Nach Andeutungen in den Planheften", erzählt Heydrich, „wollte er den Stoff auch in der letzten Zeit als ein tragisches Ehegemälde in Romanform ausführen. Während der Dramatisirung war ihm die Fülle des Detail so angeschwollen, daß die Gestaltung der Handlung einen breitern Raum verlangte als die enge Form des Bühnendramas." „Die dramatischen Stoffe", so klagte er damals, „die ich bebrüte, werden mir zu Romanstoffen, während jede Einzelheit in ihnen für eine dramatische Behandlung berechnet ist, und ihr Recht an sich nur durch scenische und schauspielerische Aufführung erhalten kann. Das Ganze findet in einem Drama nicht Platz, das Einzelne im Roman nicht seine geeignete Ausführung."

Noch von einem andern Stoff schrieb er mir 6. November 1860. „Er entstand aus einer Umbildung von Romeo und Julie in ein Freundschaftsdrama, in welchem jedoch nicht der Tod, sondern das rechte Leben der Freunde ihre Häuser versöhnt. Nun bin ich aber in der Ausführung vom Typischen abgekommen: die beiden Freunde sind in der Anlage bedeutender geworden, als die Handlung verlangt, zu ausgeführt; dies und eine daher entstandene Breite des Dialogs geht über die Dimensionen eines gerechten Theaterstücks hinaus — das Stück führt ins Literaturdrama: und mit dieser Einsicht bin ich nicht mehr im Stande, einen Strich zu thun." —

Vielleicht ist das die „Camiola", von der Heydrich im Nachlaß berichtet: „Aus den immer wieder veränderten Plänen ein Bild der Handlung herzustellen, war mir unmöglich. Oft aber gelang es dem Dichter selbst nicht mehr, das immer riesenhafter anschwellende Detail der Fabel zu übersehn und zusammenzufassen."

„Meine Noth ist", klagt Ludwig in seinen Planheften zur Camiola, „daß ich die Uebersicht des Ganzen im Ausarbeiten des Einzelnen verliere. Ich hatte viel zu viel Intentionen, ethische, psychologische, poetische, und jede wollte ich ausführen, als wäre sie die Hauptsache. — Mein Fehler ist, daß ich alle Erfordernisse einzeln durchnehme, daß ich meine Aufgabe erst in mehrere zerlege, dann jede dieser neuen Aufgaben aufs genaueste lösen will. — Ich verfalle im Drama in denselben Fehler wie früher in der Musik, ich ruhe nicht, bis ich alle möglichen Durcharbeitungen, alle möglichen Combinationen der Themata angebracht, sie in Handlung und Vorgang verwandelt habe. — Ganz falsch meine bisherige Methode, das Detail vorher zu ersinnen, zu sehr die Disposition der einzelnen Scenen ins Einzelne anzugeben, dadurch wird die Phantasie und die ganze schaffende Kraft gebunden. — Ich finde leicht die Mannigfaltigkeit zu einer gegebenen Einheit, werde aber confus, wenn ich eine große Mannigfaltigkeit in eine Einheit binden soll."

Es hat etwas Rührendes aber auch Beklemmendes, wie er über diesen eigenthümlichen Mangel seiner schöpferischen Kraft fortwährend grübelt, und doch keine rechte Abhülfe findet. „Nun endlich kenne ich meinen Feind von Ansehn und Namen: zu große und fortwährend wirkende Neigung zur Vertiefung des Verstandes. Damit hängt der Hang zusammen, Figuren und ihr Handeln, den ganzen Vorgang in ihr Detail zu zerlegen, statt sie daraus aufzubauen. Statt die auseinandergelegten Theile nun zusammenzufassen, zerlegte ich sie von neuem; nun habe ich eine Anzahl

von kleinen Motiven, so groß, daß mein Ueberblick nicht mehr die für die Darstellung wesentlichen herausfinden kann. Der Fehler kommt daher: meinen ersten Versuchen fehlte, daß der überblickende Verstand nicht im Gleichgewicht mit Phantasie und Empfindung stand. Dem abzuhelfen, gab ich dem Verstand wiederum durch Uebung ein lähmendes Uebergewicht über jene andern Kräfte. So verlor er die Natur des intuitiven Verstandes. Immer weiter auf dem Irrweg, faßte ich als Aufgabe des Dichters, den reflectirenden Verstand zu überzeugen. Da nun doch Phantasie und Empfindung noch nicht so geschwächt waren, diese Tyrannei schweigend zu erdulden, schwollen mir meine Pläne ins Maßlose an, und fühlte ich bei möglichster Causalität bis ins Kleinste hinein, je mehr der Verstand sich befriedigte, eine Unbefriedigung des ganzen Menschen. Ueber dem zweck- und ziellosen Herüber und Hinüber verlor ich Hoffnung, Lust und Kraft. Es war ein ähnlicher, und doch entgegengesetzter Irrthum wie der der sentimentalen Dichter, die ihren eignen Affect an Stelle des Dargestellten setzen, die Empfindungen, die die Person haben sollte, selbst haben, und dafür die Reflexionen, die der Dichter machen muß, der Person geben. So sollten meine Personen den Verstand unmittelbar orientiren, d. h. ich legte die Reihe der Ideen, die dem Vorgang zu Grunde liegen müssen, in den Vorgang selber; der Dialog bestand fast aus lauter Beziehungen auf dieselbe, der Dialog der Personen sollte zugleich eine fortwährende Verständigung zwischen dem Verstand des Dichters und dem des Zuschauers auch über die kleinsten Motive des Vorgangs, über die Intentionen des Dichters mit diesen Motiven sein; während doch hier Totalität sich an die Totalität des Zuschauers wenden soll."

„Ich empfinde statt der unmittelbaren Empfindung zu sehr die Vorstellung ihres Gesetzes. Meine Lage lähmt die Phantasie, ich will ihr mit dem Verstand zu Hülfe kommen, und lähme sie

damit vollends. — Mein Concipirtalent hat eine Ausbildung gewonnen, die mit dem so lange gänzlich unbeschäftigten Talent der Ausführung sich nicht mehr verständigen kann. Zu langes Besinnen erzeugt Muthlosigkeit. — Ich glaube, ich bin in Gefahr zu großer Vertiefung und Verinnerlichung, und zu detaillirter Charakteristik."

Das aber scheint das Mißgeschick unsers modernen Schaffens überhaupt zu sein. „Die Noth unsrer Bildung ist nicht die Armuth, sondern der Reichthum; wir müßten eher vergessen als hinzulernen. Der Instinct hat seine Unbefangenheit verloren. Die philosophische Abstraction hat sich der dichterischen untergeschoben. Man sagt mir: nachtwandele fort, besser als thatlos stehn bleiben. Aber nachtwandeln kann ich nicht mehr. Einmal in den Apfel der Erkenntniß gebissen, muß man weiter und weiter. Aus der Irre, in die wir durch Reflexion gerathen, kann uns nur Reflexion befreien. Und sollte es mein Schicksal sein, daß ich an die Findung des Wegs meine letzte Kraft zusetzte, und ihn nicht selbst begehn könnte, so wird er vielleicht Andern zu gut kommen."

Und dabei: was für eine gährende Schöpfungslust bestand in seinem Gedanken! — „Jetzt", schreibt er mir am 6. November 1860, „da ich, durch Kopfschmerzen für ernste Thätigkeit unfähig gemacht, im ‚malerischen Deutschland' blättere, kommt mir die Angst, wir müßten den Rhein verlieren, und taucht ein alter Gedanke, der schon meinen Kinderjahren angehört und der mich nie völlig losgelassen, wiederum mit mächtiger Gewalt auf, der eines deutschen Nationalgedichts. Früher, als der Drang am stärksten war, fehlte mir das Material dazu: dies wäre nun im ‚malerischen Deutschland' ziemlich vollständig geboten. Nun aber bin ich eigentlich zu alt — meine Kränklichkeit nicht gerechnet — eine solche Arbeit zu übernehmen. Die architektonische Anordnung erfordert Zeit; noch mehr die Ausführung eines solchen

Werks, das besser gar nicht unternommen wird als übereilt und stimmungslos. Schon die Wahl des Versmaßes ist so wesentlich und schwierig! Dann ebenso noch mehrere Punkte der Behandlung. Ob naiv? ob eingestanden als Kunstgedicht? Am besten wohl beides zugleich, d. h. die eigentliche Handlung des Gedichts naiv gehalten, die Ueberblicke deutscher Geschichte und Entwickelung, Ermahnung, Warnung, Tadel, Lob ꝛc. mehr rhetorisch. Das führte schon zu der Wahl einer Versart, in welcher Beides zusammengeht. Das Ganze darf nichts eigentlich Gelehrtes, in irgend einer Weise Ausschließliches erhalten, da es ein nationales Gedicht sein muß. Der Hexameter ist plastisch, aber nicht populär; die achtzeilige Stanze, vielleicht auch die Terzine bieten sich plastischen und musikalischen Wirkungen und sind zugleich, namentlich die Ottaverime auch der Rhetorik günstig; die Majestät, in der solch ein Gedicht sich bewegen müßte, würde durch sie nichts weniger als erschwert. Nur wünschte man zu einem deutschen Nationalgedicht eine eigentlich urdeutsche Versart — wo dann freilich, wählte man auch die Nibelungstrophe, jene rhetorischen Excurse sich fremd, matt und schwerfällig ausnehmen möchten. Und doch verbietet sich die rein naive, zu diesem Maß stimmende Weise der Darstellung; nicht gerechnet, daß die Nibelungstrophe wegen ihrer Kürze jene ideale Majestät, den weiten reichen Faltenwurf, nicht erlauben, und auf die Dauer durch zu ofte Wiederkehr langweilend eintönig werden müßte; denn dieses Gedicht muß, um die beabsichtigte Wirkung zu thun, alle Ideen unsrer Zeit aufnehmen; sein Zweck ist eben so sehr und mehr noch ein rhetorischer — d. h. er liegt außerhalb der Darstellung selbst — als ein poetischer."

„Die eigentliche Haupthandlung muß eine für diesen prägnante typische — gleichsam eine Quintessenz der deutschen geschichtlichen Mächte — dazu eine weltgeschichtliche sein, an welche sich Ruhm und Schande, Mahnung und Warnung in für Deutschland ewig

gültiger Art am natürlichsten knüpft, und in welche die Hauptwendungen deutscher Geschichte als Episoden nach dem Associationsgesetz der Einstimmung und des Contrastes sich einschalten lassen. Des harmonischen Eindrucks wegen muß die Tonica des Gedichts Lob, Ruhm und Verherrlichung sein, und Schmach und Warnung nur der heraushebende Schatten des Bildes; jenes Bild, dies Gegenbild."

„Die Heldengestalten jeder Art mit physischen und mit geistigen Maßen finden Platz, keine irgend historische Stadt Deutschlands darf ohne gebührenden Ruhm bleiben; jeder Stamm desgleichen; keine malerische Gegend dürfte übergangen werden. Alle Ideen der Zeit, selbst Verirrungen aus edlen Motiven werden geschont und für den Hauptzweck ausgebeutet; an ihren Stärken und Schwächen muß die Nation gefaßt werden; nicht allein materiell, auch die Form muß dahin arbeiten, der sinnlich mächtige Klang. Was in der Ballade und im Drama Schiller's glänzender Fehler, weil mit dem Zweck jener Gattungen im Widerspruch, würde hier Schönheit und an rechter Stelle sein. Der Zweck des Ganzen, den nationalen Gedanken zur edelsten Leidenschaft zu machen; alles Andre Mittel dazu. Freiheit ꝛc. nur in der Beziehung darauf und ihm untergeordnet; denn der Teufel mag die Freiheit holen, wenn keine Nation mehr existirt, sie zu genießen."

So empfand er stets, so wenig er sich mit praktischer Politik abgab; er hatte sich in seiner Gesinnung gleich zu Anfang der Revolution der Kaiserpartei angeschlossen, und blieb ihr treu. — Als Berthold Auerbach nach Berlin übersiedelte, schrieb er ihm, 23. November 1860: „Da dein Wunsch auf ein großliniger oder langathmigeres Schaffen geht, hast du wohl gethan, nach einer großen Stadt überzusiedeln. — Weht uns nicht in jeder Zeile Schiller's oder Goethe's der kleine Athem Weimar's an? — Ein

Hauptcharakterzug unsrer großen Literaturperiode ist das Kleinstädtische im guten und schlimmen Sinn. Wenn Thekla das Glück preist, aus sichrer Stille das wilde Leben zu beobachten, so ist das einer der Gründe, die sich Schiller selber vorgesagt, um sich, dessen Wesen eigentlich ins Große und Weite ging, mit der Enge zu versöhnen, in der er sich befand. Und ob nicht die Weltbürgerei nur eine andre Seite der Kleinstädterei und Kleinstaaterei ist, eine überschwengliche Puppe, die über den Mangel halb bewußt hinwegsehn will, der auszufüllen wäre, den sie aber nicht ausfüllen kann, oder womit sie der Mahnung ausweicht, ihn auszufüllen? Und wenn man das Gegentheil suchte — das öffentliche Allgemeinleben ist selbst dem, der einen Versteck für stilles Schaffen sucht, der günstigste Boden, da das Einzelne immer neben dem Ganzen verschwindet, wie im Gebrause der Straße tausend Töne sich gegenseitig verdecken, von denen einer, allein vernommen, in abgelegener Gartenwohnung durch seine leise Deutlichkeit uns stört."

Als ich dann auch von Leipzig nach Berlin zog, schrieb er mir am 27. Februar 1862: „Berlin hat schon viel von einer Stadt, leider noch zu wenig Geschichte und zu wenig Lust, Geschichte zu haben, in der es mehr als ein leidender Erleber und sarkastischer Glossenmacher über Erleben und Erlebtes wäre. Sobald es eine Stadt ist, wird es zugleich eine natürliche und nothwendige Repräsentantenkammer von Preußen werden; und warum nicht Deutschlands werden können?"

„Ein Kranker wundert sich über die eigne Fügung, daß kein andres seiner Glieder in unangenehme Berührungen mit harten Gegenständen geräth, als eben das erkrankte; er könnte weiter gehn und sich wundern, daß derlei Berührungen eben nur dem Kranken aufgespart sind; denn in Wahrheit, ein Gesunder stößt sich nicht. Nun — ein Deutscher auch nicht; nicht weil er gesund wäre, sondern weil er die Dinge, die ihn umgeben, von einem

Stoff gemacht hat, der keinen Widerstand leistet, weil er keine Bestimmtheit besitzt. Wie mit Luftkissen hat er seine Wände mit Ideen auswattirt. Denn nichts, was dehnbarer wäre und sich leichter in alle möglichen Lagen zurechtzupfen ließe, und Niemand, der geneigter wäre, sich die Dinge zurechtzuzupfen, und ein geschickterer Zurechtzupfer, als der gute Deutsche, der Colonist des Gedankens, der Erb- und Grundherr weiter Gefilde der blauen Möglichkeit mit seinen Erbaussichten in die unendliche Confusion!"

„Ich habe vor kurzem einige englische Romane gelesen; wie trägt der Autor und sein Product die Marken der Einseitigkeit, Wunderlichkeit, Gewöhnlichkeit, aber damit den Charakter eines festen, meinetwegen harten, beschränkten Naturerzeugnisses! wie sind seine Interesseu alle aus dem Boden der Wirklichkeit gewachsen und wie überzeugt ist er von ihrer Wirklichkeit! Dagegen betrachte man die Literatur, auf welche der Deutsche als auf die seine so stolz ist! Wir sind unglückliche Menschen! alle unsre Interessen unwirkliche, geborgte, künstliche! Unsre Literatur wie unsre Kunst eine Art Buchgelehrsamkeit, die mit dem wirklichen Leben in keinem andern Bezug steht als in einem verderblichen. Eine Zauberbrühe, aus Eingeweiden, Bälgen, Pfoten, Schwänzen längst vergangener oder als künftig geträumter Zustände und Bestrebungen zusammengekocht mit der in sich berauschten Nüchternheit des Bewußtseins, etwas zu fabriciren, was unsern wirklichen Bedürfnissen so fern läge als möglich, und darum geeignet sei, unsre wirklichen Bedürfnisse sich selbst verkennen zu machen. Ein Kreis, in dem es nur dem Eingeweihten wohl werden kann, der bereits seine unbefangne Natur eingebüßt und sich für diese ausschließliche Art von Genuß erst zurecht machen lassen."

Leider stockte hier der Briefwechsel, wie es in unsern leidigen Verhältnissen geht. — October 1864, beim Wohnungswechsel, verbrannte er eine ganze Kiste mit Papieren, und entgegnete

Heydrich, der dagegen protestirte, „die Seelen aus den Entwürfen stünden Nachts an seinem Bett und forderten ihr Leben von ihm. Dem müsse er nun ein Ende machen; er sei zu krank, er könne den Seelen ihren Leib nicht mehr schaffen.“ Dennoch erwachte noch einmal der Schöpfungsdrang; er warf sich mit Eifer auf den „Tiberius Gracchus“. Am 25. Februar 1865 starb er — einer der edelsten und reinsten Menschen unsrer Zeit.

Maurus Jókai.

I.

October 1871.

Heinrich von Gagern äußerte einmal in der Paulskirche, als das Verhältniß zwischen Deutschland und Oestreich regulirt werden sollte: wenn Deutschland nicht den Beruf habe, die Cultur nach dem Osten zu tragen, so wisse er nicht, was es überhaupt für einen Beruf habe. So ausgedrückt, klingt es freilich paradox, denn zunächst existirt jedes Volk wohl zu seinem eignen Nutzen und Vergnügen, und hat daran genug; aber der Gedanke hat seine tiefre Begründung. Das schwierigste Problem für die Zukunft der Menschheit ist: die ganze geschichtliche Bewegung gewissermaßen rückwärts zu drehn. Bisher ging mit geringen Ausnahmen der Strom des geschichtlichen Lebens von Osten nach Westen; es scheint jetzt die Aufgabe an uns heran zu treten, den Erwerb unsrer bisherigen geistigen Existenz auf den Osten zu übertragen, und die größte Kraftprobe, die wir zu bestehn haben, wird sein, ob grade wir uns dieser Aufgabe unterziehn dürfen.

Daß Oestreich bis jetzt nach dieser Seite so wenig geleistet hat, liegt darin, daß es seine Aufgabe äußerlich auffaßte. Sein Verhalten gegen Ungarn und die slavischen Länder schwankte zwischen einem rücksichtslosen Germanisiren und einem mattherzigen laissez faire. Die östreichische Regierung hatte es eine Weile durchgesetzt, daß sich über Ungarn ein germanischer Firniß breitete:

das Land wurde mit deutschen Beamten angefüllt, und der Adel, der sich mit dem Hof zu stellen suchte, mußte Deutsch lernen. Aber auf die eigentliche ungarische Cultur hat das wenig oder gar keine Rückwirkung geübt; die östreichische Regierung war zufrieden, wenn sie von Ungarn die Leistungen erzwang, die ihr zu ihrer europäischen Stellung nöthig schienen, im übrigen ließ sie alles gehn, wie es gehn wollte; sie gab sich nicht einmal Mühe, das Volk zu verstehn. So kam es, daß bei den ersten starken Regungen des ungarischen Patriotismus eine Reaction gegen das Deutschthum eintrat.

Einzelne leidenschaftliche Anwälte des Germanismus halten das für ein großes Unglück; ich glaube nicht daran. Ueberhaupt scheint mir mit dem Begriff der Germanisirung ein starker Mißbrauch getrieben zu werden. In neuerer Zeit haben sich die Sprachgränzen nur wenig verrückt. Die gewaltsamen Mittel, die man in der Römerzeit und im Mittelalter anwandte, sind heute nicht mehr anwendbar; und wären sie es, so müßte man sie verschmähn. Denn so weit sind wir im neunzehnten Jahrhundert in unsrer Bildung gekommen, daß wir die Volksindividualitäten respectiren: die Landessprache ist der Ausdruck der Volksseele, jede Verkümmerung derselben schädigt die Kraft des Volks und drängt es in der Bildung zurück, wenn sie auch zu Gunsten einer anscheinend gebildeteren Sprache erfolgt. Es ist wie mit dem Missionswesen: welcher Gebildete würde heute noch daran denken, den Orient zum rationalistischen oder supranaturalistischen Christenthum zu bekehren!

Freilich wird die freie Entwicklung eines Volks nur dann möglich, wenn es sich der allgemeinen Wechselwirkung der Culturvölker nicht entzieht. Die nationalen Fanatiker, die namentlich unter den slavischen Völkern das große Wort führen, versündigen sich an ihrem eignen Volk, wenn sie Barrieren gegen die westeuropäische Bildung aufrichten. Auf der andern Seite wird es

uns nur dann gelingen, unsrer Cultur Eingang zu verschaffen, wenn es uns vorher gelingt, die Natur der Völker zu verstehn, denen sie eingepflanzt werden soll. Zu diesem Zweck ist die Kenntniß der Literatur, namentlich derjenigen Literatur, die einen nationalen realistischen Boden hat, zwar nicht das einzige, aber doch ein wesentliches Hülfsmittel.

Die Zwittergattung des Romans, ohnehin die modernste aller poetischen Formen, eignet sich zum vorläufigen Studium auch darum am besten, weil sie am treuesten das wirkliche Leben, die wirklichen Zustände und die wirklichen Ideale des Volkes wiederzugeben vermag.

Man zählt in Ungarn bereits eine große Menge von Romanschriftstellern; in einem gedruckten Verzeichniß, das mir vorliegt, nimmt Maurus Jókai die Nummer 152 ein. Er ist unter ihnen allen der fruchtbarste und, wie es scheint, auch der am meisten gelesene; man hat mir über die Verbreitung seiner Schriften Zahlen genannt, die ich nicht wieder zu geben wage, weil sie außer allem Verhältniß zu dem Maß stehn, an das deutsche Schriftsteller gewöhnt sind. Jedenfalls können wir aus seinen Schriften über den Geschmack, die Denk- und Empfindungsweise seines Publikums fruchtbare Aufschlüsse erwarten Er ist auch sonst ein Mann von Ansehn; er redigirt die einflußreichste Zeitung der radicalen Partei, den „Hon", und sitzt im Parlament. Jede Seite seiner Schriften gibt das Zeugniß, daß er kein verstockter Nationalungar ist, sondern sich ernstlich bemüht, die Früchte der westlichen Civilisation sich anzueignen. Er kennt die Schäden seines Landes und verschweigt sie nicht. Mit seinem Bemühen, das bürgerliche Element zu kräftigen und zur Befruchtung des Landes anzuwenden, kann man sich nur einverstanden erklären.

Das erste von seinen Büchern, das mir in die Hand fiel, war sein neuester Roman „Schwarze Diamanten". Man hat sofort den Eindruck, es mit einem ungemeinen Talent zu thun

zu haben; über die Anwendung dieses Talents muß man freilich wiederholt den Kopf schütteln. Offenbar ist er in der französischen Schule aufgewachsen, am stärksten tritt der Einfluß Eugène Sue's hervor.

Diesen Schriftsteller pflegt man in guter Gesellschaft nicht gern zu nennen, aber wir Deutschen dürfen nicht vergessen, daß er bei uns ebenso stark gelesen ist als Dickens, stärker als irgend ein deutscher Schriftsteller, und da keine Wirkung ohne Ursache ist, so wird der Grund dieser Verbreitung wohl in etwas Positivem gesucht werden müssen.

Das Hauptverdienst Eugène Sue's ist der breite Pinsel, den er führt. Mit einfachen, starken, kühn geschwungenen Strichen weiß er eine Situation oder eine Figur so deutlich zu umreißen und der Phantasie einzuprägen, daß man sie nicht leicht wieder vergißt. Seine Farben sind nicht geschmackvoll, wenig nuancirt, aber kräftig; auch die tollsten Erfindungen versteht er so zu zeigen, daß man wenigstens weiß, was er will. In seinen Mitteln freilich ist er ebenso wenig wählerisch als in seinen Problemen. Der Respect vor der Wahrheit geht ihm ab, feste sichere Charaktere, die aus der innern Nothwendigkeit der Natur heraus empfinden und handeln, trifft man bei ihm nicht an; er macht die Menschen in jedem Augenblick zu dem was er grade braucht: ob sie mit sich selbst in Uebereinstimmung bleiben, ist ihm gleichgültig. Von der tiefen Unsittlichkeit seiner Ideen kann ich hier schweigen, da in dieser Beziehung Jókai keineswegs sein Nachfolger ist.

Wohl aber läßt sich seine Farbengebung und die Führung seiner Linien mit ihm vergleichen. Jókai ist ein wirklicher Virtuos, und hat zuweilen seine Freude daran, sich an die unmöglichsten Aufgaben zu wagen. Hier nur ein Beispiel aus den „Schwarzen Diamanten“.

Der Held des Romans, Iwan Behrend, Besitzer und zugleich technischer Leiter einer Kohlengrube, hat jahrelang mit angestrengten

Studien das Mittel gesucht, ein in Brand gerathenes Kohlenlager zu löschen. Er hat es gefunden, und nun wird ihm Gelegenheit, es im größten Stil in Anwendung zu bringen. Nicht blos seine Kohlengrube brennt, sondern auch ein meilenlanger angränzender District. Er begibt sich mit seinen Instrumenten allein in das unterirdische Reich, um den Kampf mit der Hölle aufzunehmen. Die Situation ist, ich will nicht behaupten unmöglich, jedenfalls aber von der Art, daß man keine Beobachtungen darüber anstellen kann; denn in Wirklichkeit ist das Mittel noch nicht gefunden. Gleichwohl versteht der Dichter die Phantasie des Lesers so anzuspannen, daß er die ganze Begebenheit gleichsam mit allen Sinnen wahrnimmt und daran glaubt. Es ist interessant zu beobachten, wie er das macht. Er verfährt ganz im Gegensatz zu Dickens. Dieser wird von den Eindrücken seines Phantasiebildes so ergriffen, daß er völlig die Fassung zu verlieren scheint; der Aufruhr der Elemente draußen bringt seine eigne Seele in Aufruhr, sie löst sich in ihre elementaren Kräfte auf, die mit ungeheurer Gewalt wirken, aber so, daß das Bewußtsein völlig seiner Rechte beraubt ist. Jókai dagegen bleibt im Aufruhr der Elemente völlig kalt, er hat sich vorher die Situation in allen ihren Theilen methodisch zurecht gelegt, und diese willkürliche Erfindung seinem Gedächtniß so eingeprägt, daß er sich in jedem Augenblick vollkommen orientirt, daß die eine Voraussetzung der andern nie wiederspricht. Seine Stimmung ist die seines Helden, welcher Kraft und Gegenkraft genau berechnet hat und sich daher nie in Verwirrung bringen läßt. So erzählt er anscheinend trocken und nüchtern, aber dabei kommt die Farbe so bestimmt heraus, daß die volle Wirkung geübt wird. Es wäre thöricht, Jókai in Bezug auf die Virtuosität auch nur neben Dickens nennen zu wollen, aber ich glaube, seine Methode ist die richtige: nicht blos weil sie sachlich correcter, sondern weil sie auf die Dauer wirksamer ist. Im ersten Anlauf freilich reißt Dickens alles mit sich fort, aber die Gewalt,

die er der Phantasie anthut, ermüdet zuletzt und spannt ab, beeinträchtigt also die Wirkung. Ich habe Jókai vorher mit Eugène Sue verglichen wegen seines breiten Pinsels, aber an Correctheit übertrifft er ihn bei weitem; Eugène Sue ist nie im Stand, auch nur ein Capitel lang seine Phantasie in Ordnung zu halten. Dagegen erinnert er stark an den Amerikaner Edgar Poë, der es auch liebt, sich die unglaublichsten und unmöglichsten Aufgaben zu stellen, in der Ausführung aber mit der Gewissenhaftigkeit eines Rechenkünstlers und Geometers verfährt.

Dieselbe Bemerkung macht man bei einem naturphilosophischen Aufsatz, welchen Jwan Behrend einem gebildeten Publikum in Pest vorliest. Die Nordpolfahrer haben in den letzten Jahren unter dem 80. Grad n. Br. jenseit der aufgethürmten Eismassen ein fließendes Meer entdeckt, über dessen Beschaffenheit sie sich noch nicht einigen können. Aus dieser Entdeckung leitet nun der Verfasser jenes Aufsatzes die Existenz eines sechsten Welttheils am Nordpol her, der durch magnetische Wärme belebt wird. Diesen Welttheil beschreibt er so gründlich und im Detail, als ob er selber darin gewesen wäre. Wäre der Zweck eine wissenschaftliche Hypothese, so wäre das Verfahren zu tadeln; poetisch betrachtet verräth es aber eine ähnliche Kraft der Phantasie, wie sie der Dichter des Gulliver und, nach einer andern Seite hin, der Dichter des Robinson Crusoe besaßen. Der Referent kommt nie aus seiner Gravität; er behandelt die Sache mit dem heiligsten Ernst, ein Naturgesetz nach dem andern wird auf die Wälle geschickt, um das Unmögliche zu construiren. Grade dadurch wird die komische Wirkung ungemein erhöht, und man läßt sich das Phantasiegemälde gern gefallen, wenn man sich auch wundert, daß der Dichter selbst daran zu glauben scheint; so wie er sich das Leben unter dem magnetischen Pol vorstellt, sollte nach seiner Idee das Leben der Welt überhaupt beschaffen sein.

Aehnliche in kräftigem Realismus ausgeführte Phantasie-

Gemälde findet man in allen übrigen Romanen und Novellen: die Verwüstungen eines Heuschrecken-Schwarms, Sturm und Gewitter auf der Puszta. In den „Schwarzen Diamanten" werden wir einmal noch in die Mammuthperiode eingeführt, wofür dem Dichter freilich mehr Analogien zu Gebote standen als für das magnetische Reich des Nordpols.

Hätte er diese realistische Methode nur auf die socialen Zustände angewandt, deren Schilderung und Kritik ein großer Theil der „Schwarzen Diamanten" gewidmet ist! Die Bewegung der Börse, der Actienschwindel, die Betheiligung der Aristokratie daran, das alles kennen wir zwar bei uns zu Lande auch, aber es nimmt bei Völkern wie Ungarn und Rumänen andre Dimensionen an, und wir würden es dem ungarischen Dichter Dank wissen, wenn er uns diese Dimensionen deutlich vergegenwärtigte. Es ist möglich, daß er richtig schildert, aber es macht nicht den Eindruck. Der Dichter verfährt in der schablonenhaften Weise Eugène Sue's; das Triviale mischt sich mit dem Unerhörten, und man sucht vergebens nach Zusammenhang. So ist es auch mit dem Kampf der Kirche gegen die beginnende Aufklärung; hin und wieder taucht ein sehr charakteristischer Zug auf, aber eben so plötzlich verschwindet er wieder, und wir finden uns im „Don Carlos" oder im „Ewigen Juden". Der einzige Charakterkopf von specifisch ungarischer Färbung, Gräfin Angela, ist brillant angelegt; aber wie es zum ernsthaften Handeln und Leiden kommen soll, verliert der Dichter den Faden aus den Händen.

Das fehlerhafteste des Romans — und das ist freilich schlimm — ist der Held und die Heldin. Iwan ist in der Art Balzacs: ein Philanthrop vom reinsten Wasser, mit den größten Geistesgaben und einem unerschütterlichen Pflichtgefühl ausgestattet. Es wird gezeigt, wie er die Hälfte seiner Zeit in der Kohlengrube zubringt, alles überwacht, wo möglich alles selbst thut, und die

übrige Zeit auf physikalische Experimente verwendet, um das große Arcanum zu finden.

Wenn Balzac in „La Recherche de l'absolu" den Balthasar Claës beschreibt, wie er nach dem Stein der Weisen sucht, oder in „Les Illusions perdues" den Papierfabrikanten David Séchard, der eine wohlfeilere Methode die Lumpen zu verarbeiten entdeckt, so lügt er zwar mitunter unerhört, aber man glaubt ihm, nicht blos weil er einem alles bei Heller und Pfennig vorrechnet, sondern weil seine Erfindung im Rahmen bleibt.

In allen solchen Fällen beobachtet Balzac das Naturgesetz, daß die Concentration aller Seelenkräfte auf einen einzigen Punkt immer zu einer Art Wahnsinn ausartet, daß sie den Träger der intellectuellen Leidenschaft unfähig macht, in Fällen, die außerhalb seiner Leidenschaft liegen, sich zweckmäßig zu verhalten. Dieses Gesetz verkennt der Dichter der „Schwarzen Diamanten". Sein Iwan reist in Geschäften seines Kohlenbergwerks nach der Hauptstadt, kommt dort in Verkehr mit den Cavalieren, sticht in der muntern und geistreichen Unterhaltung mit den Damen alle andern aus, tanzt wie ein Vestris, schießt bei einem Duell dem Gegner erst seine Cigarre aus dem Mund, dann die Mütze vom Kopf, schließlich bearbeitet er ihm, dem berühmtesten Schläger des Regiments, Arme und Beine mit dem krummen Säbel. Alle Kartenspiele versteht er meisterhaft, über Poesie, Malerei, Musik, Friseur- und Kochkunst hat er ein ebenso untrügliches Urtheil wie der Held von „Hammer und Amboß". Das sind zu viel Vorzüge für einen Menschen, denn sie schließen einander aus.

Der Fehler der Zeichnung hat einen tiefern Grund, auf den es zweckmäßig ist den ungarischen Dichter aufmerksam zu machen. Sein höchst ehrenwerthes Streben ist dahin gerichtet, den Bürgerstand zu Ehren zu bringen, seinen Landsleuten die Volkswirthschaft, den soliden Handel und die Gelehrsamkeit zu empfehlen. Aber er schreibt für ein ungarisches Publikum, in dessen Phantasie

die Polka, der gespornte Stiefel, der gewichste Schnurrbart, der krumme Säbel und der Attila-Rock bisher die Hauptrolle spielten. Um nun dieses Publikum zu gewinnen, glaubt er das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden zu müssen, und bildet sich zuletzt ein, daß es möglich ist. Eine gefährliche Selbsttäuschung, verhängnißvoll für die Culturentwicklung Ungarns! Die Hand, die täglich den Pflug leitet, paßt nicht in einen zierlichen Glacé-Handschuh, und wer zwanzig Jahre lang theils in der Kohlengrube, theils im chemischen Laboratorium zubringt, verliert die Virtuosität des krummen Säbels und der Polka, um vom Kartenspiel ganz zu schweigen. Der Weg zur Cultur ist hart, im Polka-Schritt ist er nicht zurückzulegen, man muß manches auf ihm opfern.

Noch wunderlicher ist die Entwicklung der Heldin. Eveline ist eine junge Arbeiterin in Iwans Kohlengrube; ihre Augen funkeln wie schwarze Diamanten oder, was dasselbe sagen will, wie Steinkohlen. Iwan macht ihr einen Heirathsantrag, sie schlägt ihn aus, weil sie bereits mit einem Arbeiter verlobt ist. Von diesem rohen Gesellen arg mißhandelt, gibt sie den Einflüsterungen eines Verführers Gehör, eines Speculanten, der sie unter der Firma seiner Gattin als Lockvogel für die Aristokratie benutzt, die er für seine Zwecke gewinnen will. Nebenbei ist sie auch ausgezeichnete Sängerin und lebt in den glänzendsten Verhältnissen; übrigens bleibt sie vollkommen unschuldig und tugendhaft, und als ihr ihre Lage klar gemacht wird, gibt sie allen Glanz und alle Herrlichkeit auf, und kehrt als Arbeiterin in ihre Kohlengrube zurück.

Bis dahin klingt die Geschichte zwar etwas seltsam; allein warum sollte sie nicht möglich sein? Aber nun finden wir sie nach einem Jahr in der Kohlengrube wieder, wo sie einen Tugendpreis gewinnt, nicht blos wegen ihres sittlichen Lebenswandels, sondern auch wegen ihrer unverwüstlichen Heiterkeit; sie singt im Kohlen-

staub mit heller Stimme die lustigsten Lieder und lacht mit ihren Perlenzähnen jeden freundlich, glücklich und zufrieden an.

Lieber Maurus Jókai! Wenn es Ihnen gelingt auf diese Weise die menschliche Natur auf den Kopf zu stellen, dann ist gegen diese Entdeckung die andre, eine brennende Kohlengrube zu löschen, ein wahres Kinderspiel. Dann sind alle politischen und socialen Fragen gelöst, dann ist die Republik ebenso unnöthig wie die Monarchie, der Socialismus ebenso unnöthig wie der Freihandel, wir stehn unter der milden Herrschaft des magnetischen Pols. Aber wer die Augen aufmacht, sieht, daß es in der Welt anders beschaffen ist. Wer Jahre lang nicht blos in den feinsten Kleidern, sondern auch in den geistigsten Genüssen lebte, wer nur die süßesten Wohlgerüche athmete, wem alle Welt huldigend zu Füßen lag, der kann, wenn er in die Kohlengrube zurückkehrt, um in Schmutz und Gestank für das tägliche Brod zu arbeiten — der kann unter diesem Reich der Sonne und der Nacht sich nicht glücklich und zufrieden fühlen; am sonnen- und nachtlosen Nordpol mag es anders sein, aber da gibt es auch keine Kohlengruben.

So viel sich gegen die „Schwarzen Diamanten" einwenden läßt, so hatte das außerordentliche Talent, das sich in diesem Roman aussprach, mich doch angeregt, nach den übrigen Sachen des Verfassers auszusehn. Ich bedaure sehr, daß ich die humoristischen Romane nicht auftreiben konnte, in denen er vorzügliches leisten soll; doch auch in den ersten Romanen fand ich reichliche Ausbeute.

Jókai ist vortrefflich überall, wo er specifisch ungarische Sitten- und Landschaftsbilder zum Hauptvorwurf seiner Darstellung nimmt; das eigentliche Leben und Schicksal eines Characters aus ihm selber herauszuarbeiten, gelingt ihm weniger. Um den Leser fortwährend zu überraschen, greift er dann, wie die ganze französische Schule, zu phantastischen Hülfsmitteln, die leicht ins Melodramatische überspielen.

Es sind namentlich drei größere Romane, sämmtlich von

nationalem Inhalt, die ich der Aufmerksamkeit des Lesers empfeh len darf. Der erste, „Die guten alten Tablabiros", erschien 185? Die Tablabiros sind die Comitatsbeamten, die oft im Interess der nothleidenden Bevölkerung in Conflict mit der herrschende Aristokratie kamen. Der Roman beginnt mit einem prachtvolle landschaftlichen Gemälde: ein Zug Auswanderer verläßt den Hunger-District Kallisfalva. Alles spricht in diesem Gemälde, man sieht die einzelnen Figuren, ihre Bewegung, den Hintergrund des düstern Gebirges; der grauenerregende Nothstand wird mit einer ergreifenden Wahrheit beschrieben, die doch nicht ins Fratzenhafte geht; es ist ein gewisses Maß in den Farben.

Ebenso vortrefflich ist die Familiengallerie des Hauses Brenoczy. Der altungarische Aristokrat mit kaltem Herzen und feinen Sitten, der Sohn, der sich bereits amerikanische Manieren angeeignet hat, die Tochter, die aus der Art schlägt, und große Lust hat Schauspielerin zu werden; der Plebejer, der das ruinirte Vermögen der Familie benutzt, um wie Gilbert Glossin sein Glück zu machen, der die vornehmen Herren auf jede erdenkliche Weise ausbeutet und betrügt, sich aber doch vor ihnen bückt und scheut, nicht blos äußerlich, sondern auch innerlich. Dazu die untergeordneten Figuren: der Ispan, ein ganz gemeiner Hallunke, und der verzweifelte Vagabund, der, weil er nichts mehr zu verlieren hat, dazu berufen scheint, die Rolle des Schicksals zu spielen. Man kann die Figuren, die zu einer Handlung beitragen sollen, die Situationen, durch die sie bedingt werden, nicht besser zeichnen und gruppiren: es wird dem Leser völliger Glaube beigebracht, sein Interesse wird erregt, und er erwartet mit Spannung, was nun kommen soll.

Freilich hält der weitere Verlauf nicht Schritt mit dieser vorzüglichen Exposition. Man wird wieder aus einer Ueberraschung in die andre getrieben; der Verfasser scheint sich förmlich vorgenommen zu haben, immer das geschehn zu lassen, was der Leser

am wenigsten erwartet, und diese beständige Täuschung und Erwartung macht zuletzt müde

Weit größeres Lob verdient der nächste Roman, „Ein ungarischer Nabob", 1853. Der Titel führt irre: der Held des Romans, Johann v. Karpathy, ist keineswegs ein Nabob im englischen Sinn, sondern ein wirklicher Magnat, einer der reichsten Grundbesitzer von Ungarn. Es ist eine höchst originelle Figur, echt national gedacht und von der größten Lebenswahrheit. Der unermeßlich reiche Mann weiß nicht, was er mit seinen Schätzen anfangen soll; er hält sich einen Affen, einen Hofnarren, einen Hofpoeten, und treibt einen Unfug, der an den Hofhalt Peter des Großen erinnert; dabei hat er etwas Gemüthliches, und seiner durch Ausschweifungen verwüsteten Existenz fehlt sogar nicht ein gewisser aristokratischer Nimbus. In seiner Gesellschaft lernen wir alle Sitten und Unsitten des ungarischen Landadels kennen; in höchster Anschaulichkeit werden uns die Festlichkeiten und Vergnügungen ausgemalt, bis auf die Nebenfiguren: ich erinnere nur an den Wirth der halsbrechenden Tscharda, den Edelmann Peter Bus und den gewaltigen Schläger Kutifalvy; sie sind bis ins Detail anschaulich und humoristisch ausgearbeitet; alles was wir vor uns sehn, ist uns völlig fremd, und macht doch den Eindruck der derbsten Wirklichkeit. Die Geschichte spielt 1824 und 1825.

Aus der tollen Wirthschaft des ungarischen Landadels werden wir an den Ort geführt wo die feinen ungarischen Gentlemen ihr Ideal finden — nach Paris. Auf die eigentlichen Pariser Geschichten will ich nicht viel Gewicht legen, das hat man bei den französischen Schriftstellern besser, aber einige gute Charakterköpfe gewinnt man doch bei diesem Ausflug. Der liederliche Neffe Karpathy's, Abellino, bildet einen interessanten Contrast gegen seinen gutartigen Oheim, und man begreift aus seinem Beispiel, daß das angestammte ungarische Unwesen immer noch leidlicher ist als die Verworfenheit, die aus Paris importirt wird.

Jókai läßt die Gebrechen seines Vaterlandes sehr deutlich hervortreten, doch steht er ihnen ganz anders gegenüber als Iwan Turgenjew im „Rauch" den Verkehrtheiten Rußlands. Er ist voll Glauben und Hoffnung, ja er ist sicher über die Zukunft Ungarns. Das ist überhaupt das Erfreuliche an den ungarischen Patrioten: sie haben zwar den Fehler, daß sie zuweilen den Mund gar zu voll nehmen, was auch Jókai keineswegs verschweigt; aber sie hoffen und glauben nicht blos, sondern sie strengen sich in ihrer Art ganz tüchtig an. Als Johann v. Karpathy zum Patriotismus bekehrt wird, weiß er zwar im Anfang keinen andern Vorschlag zu machen als einen Verein zur Veredlung der Windhunde, aber an diesen schließt sich doch eins nach dem andern; sobald erst der gute Wille vorhanden ist, findet sich allmählich ein verständiger Zweck. Dieser Zug frischer Zuversicht gibt dem Roman einen eignen Reiz, und ich finde es ganz in der Ordnung, daß Jókai grade bei denen, die recht wild und toll ins Leben herein stürmen, die Spur der Kraft aufzuweisen sucht, aus welcher bei eintretender Bekehrung etwas gutes und tüchtiges hervorgehen kann.

Nur ist es nöthig, in solchen Fällen die Bekehrung zu motiviren, und darin macht es sich der Verfasser zu leicht. Sein Lieblingsheld Rudolf v. Szentirmay wird uns zuerst in wüsten Pariser Orgien vorgeführt, mit dem Leben spielend und am Leben verzweifelnd; zwei Jahre darauf sehn wir ihn in seinem Vaterland als Führer der liberalen Opposition, im ganzen Lande hoch geachtet, ebenso maßvoll als energisch, mit tiefer Einsicht in alles, was dem Vaterlande noththut. Zwischen beiden Situationen liegt weiter nichts als die Verheirathung mit einer liebenswürdigen Frau. Nun ist es wohl möglich, daß eine gute Ehe solche Wunder thut, aber dann müssen wir es sehn: auf das bloße Hörensagen hin glauben wir es nicht.

Noch bedenklicher stellt sich der Fall bei dem alten Karpathy heraus. Er ist unverheirathet; seine ungeheuren Güter würden

an seinen Neffen fallen, den er haßt, und der ihn wiederholt tödtlich beleidigt hat. Um ihm die Erbschaft zu entziehn, entschließt er sich zu heirathen; der siebzigjährige Greis, nebenbei durch Ausschweifungen völlig erschöpft, nimmt eine lebenslustige junge Frau, dieselbe, welche sein Neffe verführen und zu seiner Maitresse machen wollte. Sie ist aus einem liederlichen verrufenen Hause; sie selbst hat sich aber durch besondere Umstände ihre Tugend erhalten. Der alte Herr ist sofort leidenschaftlich in sie verliebt, während sie ein anderes Ideal im Herzen trägt, eben jenen Rudolf, dessen Gattin nun leider ihr Liebe und Dankbarkeit abnöthigt.

Aus dieser Situation könnte nun das Allertollste hervorgehn, und je nach seinem Geschmack konnte der Dichter ihr eine tragische oder komische Wendung geben, der Leser würde sich alles gefallen lassen. Aber es gelingt dem Dichter dennoch, ihn völlig zu überraschen. Ein Kind wird geboren, und dadurch Abellino um die Erbschaft betrogen, und zwar findet kein Ehebruch statt, sondern es geht alles in Ordnung vor sich. Durch einige eingestreute Bemerkungen des Autors, welche diesen Ausgang ganz und gar nicht errathen lassen, bekommt die Geschichte einen so unangenehmen Hautgoût, daß man alles andre sich eher gefallen lassen möchte. Auch ist die Sache mit dem gleich darauf erfolgten Tode der Mutter und des alten Karpathy noch keineswegs geschlossen; die Legitimität des Kindes wird Gegenstand eines Processes und eines neuen vollständigen Romans.

Dieser Roman, „Zoltan Karpathy", zeichnet sich wieder durch einige sehr gelungene Naturschilderungen aus; brillant ist vor allen das Bild der Ueberschwemmung von Pest im Jahr 1838. Die Hauptaufgabe des Verfassers ist aber diesmal, neben dem Proceß um die Karpathy'sche Erbschaft, das allmähliche Erwachen des ungarischen Patriotismus zu schildern, von der Gründung des Nationaltheaters im August 1837 durch die Landtage von 1840 und

1844 bis zu den Zeiten der Revolution hin. Das bunte Treiben des Reichstags wird uns recht anschaulich vorgeführt; ich finde aber, daß die humoristischen Figuren der altnationalen Partei viel besser herauskommen als die verständigen Idealisten, welche die Zukunft des Vaterlandes vertreten: Rudolf und Zoltan sehen ungefähr so aus wie ähnliche wohlgesinnte Gentlemen bei Bulwer oder auch bei Spielhagen; dagegen ist der alte närrische Obergespann Tarnavary mit seiner Familie oder auch der Raufbold Emanuel Dabroni eine Figur, die man nicht wieder vergißt. Der Proceß hat insofern Interesse, als er uns in die Eigenthümlichkeiten des ungarischen Rechtsverfahrens einweiht; er wirkt aber zu peinlich, weil wir uns nur mit Mühe entschließen können, an das Recht des Helden, d. h. an seine Legitimität, zu glauben. Die beiden Bösewichter, die ihn um sein Erbtheil betrügen wollen, sind gut geschildert; in ihrem Ausgang glaube ich deutschen Einfluß wahrzunehmen; sie erinnern an Ehrenthal und Hippus.

Es wäre zu wünschen, daß von den bessern Werken unsres Dichters einmal eine ordentliche deutsche Ausgabe gemacht würde; die bisherigen Uebersetzungen leisten an Fehlern das Unglaubliche. Es wird dem ungarischen Dichter lieb sein, trotz aller Erfolge, die er in seiner Heimath davon getragen, auch in Deutschland bekannt zu werden, denn in der Hauptsache sind doch die Ungarn in ihrer Cultur auf uns angewiesen. Wenn bis dahin der französische Einfluß überwog, so hatte das freilich auch einen innern Grund: die französischen Schriftsteller verstehn im Durchschnitt besser die Effecte heraus zu treiben, und sind eben deshalb einem Volke, das sich erst allmählich zur Cultur herauf arbeitet, verständlicher, ebenso wie den ungarischen Edelleuten das Pariser Leben viel verständlicher sein mußte als das Leben irgendeiner deutschen Hauptstadt, selbst Wien nicht ausgeschlossen. Die Franzosen haben eine angeborne Sympathie für Nationen, die etwas Chevalereskes haben, und sie geben dieser Sympathie um so lieber Ausdruck, als

sie sehr gut wissen, daß sie die Ungarn, die Polen, die Serben u. s. w. einmal brauchen können. In Wien dagegen hatte man sich gewöhnt, den Ungarn, der ein schlechtes Deutsch sprach, als eine komische Person zu behandeln, und bei uns wußte man gar nichts von ihnen; wie oft wäre es wohl vorgekommen, daß ein ungarischer Edelmann sich nach Berlin verirrt! Das alles ist nun anders geworden. Die Ungarn haben durch ihre politische Haltung in den letzten Jahren den Wienern entschiedene Achtung abgenöthigt, sie haben sich bei der gegenwärtigen Krisis um die Deutsch-Oesterreicher ein großes Verdienst erworben, denn ihre Stimme ist es doch, die den Ausschlag gegeben hat. Auf der andern Seite wird den Ungarn durch den letzten Krieg aufgegangen sein, daß in Beziehung auf chevalereskes Wesen oft der Schein trügt; das Deutsche Reich, auf ungeheure Siege gegründet, ist ihnen eine sinnlich greifbare Erscheinung geworden, und um dieses Reichs willen werden sie auch der deutschen Nation ein größeres Interesse schenken. So kann es geschehn, daß an die Stelle der bisherigen Gleichgültigkeit oder wohl gar der Abneigung, in der Literatur wie in der Politik eine Wechselwirkung eintritt, die nach beiden Seiten hin gute Früchte trägt.

II.

August 1874.

Seit das Obige geschrieben wurde, habe ich ziemlich sämmtliche Werke des Dichters, soweit sie übersetzt sind, gelesen, und außerdem seine persönliche Bekanntschaft gemacht. Er hat während seines kurzen Aufenthalts in Berlin in allen Kreisen die Sympathie, welche man bereits seiner literarischen Thätigkeit entgegenbrachte, durch die Wucht einer edlen und bedeutenden Persönlichkeit verstärkt. Er schien sich auch unter uns wohl zu fühlen, und wird

fortfahren, die guten Beziehungen zwischen den beiden Nationen zu fördern.

Seine Romane „Tollhäusler-Wirthschaft", „Arme Reiche", „Andre Zeiten, andre Menschen", „Wie man grau wird" umfassen fast alle Perioden der neuesten ungarischen Geschichte und geben ein jeder ein sprechendes Bild. Aus dem letzten, dem schwermüthigsten, hebe ich eine bezeichnende Stelle hervor.

„Siebzehn schwere Jahre.

Nie sah ich Menschen so schnell grau werden wie meine Zeitgenossen. Wir leben in einer solchen Zeit, daß wir am letzten Tag jedes scheidenden Jahres seufzen: Gottlob, daß es zu Ende ist! und wir wollen nicht glauben, daß das folgende noch bösere Tage bringen werde.

Wir sinken immer tiefer, tiefer, tiefer im Glauben, in der Hoffnung, in der Liebe zu einander; unser Vermögen geht zu Grunde, unser Geist ist abgespannt, unsre Kraft schwindet, unser gesellschaftliches Leben ist zerstört, wir sehen den Ereignissen nicht mehr mit Gleichgültigkeit, sondern mit Ekel entgegen." —

Wohl haben die Ungarn in den Jahren 1848—1866 Schweres durchgemacht: sie durften es tiefer empfinden als wir, sie hatten tapfer gekämpft, erlagen einer fremden Uebermacht und wurden brutal behandelt. Daß die Erinnerung, „wie man grau wird", sie nicht niedergedrückt; daß sie die Elasticität bewahrt haben, das Werk von Neuem zu beginnen, gibt ihnen eine Stelle unter den historischen Völkern.

Ueber den Dichter ist meine Ansicht nicht verändert. Ueberall brillante und höchst charakteristische Schilderungen, spannend angelegte Geschichten; aber überall auch die Neigung zu gewagten psychologischen Problemen, denen man schon einen sehr starken Glauben entgegenbringen muß, um durch sie ergriffen zu werden. So der Facia Negra; die gehäuften Duelle mit der wunderlichen Bedingung. daß wer das schlechtere Loos zieht, sich nach zehn Jah-

ren erschießen muß, und Aehnliches; es kann sein, daß die Phantasie des ungarischen Lesers durch die Thatsachen lebhafter dafür gestimmt ist. Ganz vorzüglich sind einige humoristische Bilder: so das Abenteuer der tanzlustigen schönen Gräfin in der Räuberschenke, die Schneefahrt zweier jungen Wüstlinge zu Anfang der „Tollhäuslerwirthschaft", die ich weiß nicht wieviel Wochen ohne sich niederzulegen, zwischen Tanzen, Trinken und Fahren bis zur völligen Erschöpfung zubringen. Aus diesen Schilderungen, so fremdartig sie aussehen, weht uns verständliche, historische Luft entgegen.

In der bestimmten Richtung seines Talents scheint der Dichter fertig, und es wäre undankbar, durch weitere Ausstellungen, die doch schwerlich mehr wirken, uns den frischen und tüchtigen Eindruck seiner Persönlichkeit verkümmern zu wollen.

Russische Studien.

Turgenjew und Pisemski.

I.

September 1871.

Im ersten Band meiner „Bilder“ habe ich versucht, den Charakter des russischen Dichters, der mir besonders lieb und werth ist, in allgemeinen Umrissen zu zeichnen. Ich halte diese Zeichnung auch heut im Wesentlichen für richtig, glaube aber, daß sie einer Ergänzung bedarf. Turgenjew hat seit jener Zeit noch manches Neue geschrieben, und bei der fortgesetzten Lectüre eines bedeutenden Dichters entdeckt man auch in den ältern Schriften einzelne Züge, die man früher nicht beachtet hat.

Ich wüßte kaum einen von den neuern Dichtern, der zu einer wiederholten Lectüre so entschieden anreizte und sie belohnte, als Turgenjew.

Vor einiger Zeit hat Spielhagen unter dem Titel „Finden oder Erfinden?“ eine Charakteristik der poetischen Mache gegeben, in der er nach seinem eignen Ausdruck „aus der Schule plaudert“, z. B. wie man Nebenfiguren, welche man nicht Muße noch Lust hat, in seiner Phantasie zur vollendeten Rundung reifen zu lassen, zu einem günstigen Effect verwerthet: man leiht ihnen eine in die Augen fallende zufällige Eigenschaft, eine quäkende Stimme, ge-

sträubte Haare, eine Warze auf der Stirn u. drgl.; weist dem Leser jedesmal, sobald sie auftreten, diese Zufälligkeit vor, und der Leser, höchst erfreut, den alten Freund rasch und leicht wieder zu erkennen, rühmt den psychologischen Scharfsinn des Dichters. Spielhagen macht sich mit Recht über solche Liebhaber der Poesie lustig; für Kenner erzählt er nichts neues. In der That macht er es sich selber öfters so bequem, und andre Dichter, z. B. Bulwer und selbst Dickens, überbieten ihn darin noch; viele ihrer Figuren sind weiter nichts als die Verkörperung eines einzelnen Einfalls, und haben sonst kein Leben. Bei den Franzosen, und namentlich bei ihren Lustspieldichtern, ist diese Methode gradezu die Regel.

Bei Turgenjew kommen solche Figuren niemals vor. Alles was er zeigt, gleichviel ob von einer Haupt- oder Nebenfigur, ist unbedingt gesehn und lebt; er kennt keine Automaten. Grade seine Nebenfiguren verdienen ein sorgfältiges Studium; sie zeigen die concrete Mannichfaltigkeit des Lebens. Er hat einmal ein kleines Lustspiel geschrieben, „Die Theilung"; man halte es neben das beste Lustspiel der Scribe'schen Schule, und man wird erstaunen, wie vollständig jeder einzelne von den närrischen Käuzen, die er schildert, herauskommt. Jeder einzelne wäre eine würdige Aufgabe für einen Charakterspieler; ein Coulissenreißer fände in dieser Aufführung gar keinen Platz.

Dagegen wird man bei ihm eine andre auffallende Wahrnehmung machen. So scharf er die Personen sieht, so gewaltig sie auf seine Phantasie eindringen und ihn gleichsam nöthigen, sie zu zeichnen, so tief er ihrem innersten Leben nachzuspüren strebt, so treten dann wieder Momente ein, wo sich zwischen ihn und das Bild ein Nebel breitet, der immer dichter wird; das innerste Leben seiner geliebten Menschen flieht immer weiter vor ihm zurück, kaum hört er noch fern ihre Stimme; er versteht sie nicht mehr, sein eignes Verhalten zu ihnen wird ihm räthselhaft. Das tritt

am meisten bei solchen Figuren ein, für die er grade am wärmsten empfand. Er wird dann von einer tiefen Trauer erfüllt, und die Welt nimmt für ihn ein finstres gespenstisches Ansehn an.

In dem Phantasiestück, das ich schon in meiner frühern Besprechung hervorhob, führt Ellis den Dichter Nachts über verschiedene Gegenden des Erdballs, und zeigt ihm die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit. Er hofft viel und großes zu sehn, aber im entscheidenden Moment weicht er zurück, und seiner Seele bemächtigt sich eine Stimmung, die nur scheinbar oder nur zufällig, mit dem Gegenstand seines augenblicklichen Schauens zusammenhängt.

So hat ihn einmal der Anblick von St. Petersburg aus der Vogelperspective verdrossen. „Ich war", erzählt er, „übler Laune, gleichgültig, gelangweilt. Nicht blos, weil ich über Rußland hinflog, nein, diese ganze Erde unter mir, diese zerbrechliche und rostige Schale, dieser Schimmel auf dem Sandkorn unsers Planeten, mit ihrer ephemeren kränklichen Bevölkerung, die unter Bedürfnissen und Schmerzen erstickt und sich von ihrem Staub nicht losreißen kann; diese Menschen, viel verächtlicher als die Fliegen, ihre armseligen und eintönigen Klagen, ihre lächerlichen Kämpfe gegen das Unwandelbare und Unvermeidliche — ach! wie war mir das alles verhaßt! Mein Herz zog sich zusammen, ich mochte ein so triviales Bild nicht mehr ansehn, ich empfand nicht einmal mehr Mitleid mit meines Gleichen — alle meine Gefühle schmolzen in eins zusammen, das ich kaum zu bekennen wage — den Ekel! und was schlimmer ist — den Ekel an mir selbst."

Nun aber verwandelt sich der Ekel in Entsetzen. Wenn das Leben ihm leer und todt vorkam, so tritt ihm nun die Vernichtung entgegen und er sieht sie lebendig, greifbar in ihrer scheußlichen Gestalt. Es ist ein Bild, das man nicht wieder los wird.

Er selbst wird es nicht los, so gern er es vermiede. Sein Auge, so schön befähigt, das freudig pulsirende Leben auf der

grünen Erde zu genießen, dringt zugleich mit unheimlicher Schärfe in die Tiefe hinab, verfolgt die Arbeit der Würmer und entdeckt alle die Ungeheuer, die auf das Leben lauern. Was ist das Leben werth, das so endet? Dieser Gedanke läßt ihn nicht frei. Von allem Befremdenden, das er im „Tagebuch eines Jägers" aufzeichnet, überrascht ihn am meisten, wie ruhig „der Russe stirbt".

Ich habe oft darüber gegrübelt, wie diese Stimmung zu erklären sei. Merkwürdiger Weise ist sie die herrschende bei den hervorragendsten russischen Dichtern. Ich erwähne Puschkin und Lermontoff. Freilich standen beide unter dem Einfluß Lord Byrons, unter dem Einfluß der Weltschmerzbewegung, die das ganze dem Subjectivismus verfallene Europa rüttelte, aber sie sind nicht bloße Nachahmer, sie haben etwas Eignes und Nationales, ihre Eugen Onägin und Gregory Petschorin sind innerlich fester gegründet, als der Giaur, Kain oder Childe Harold.

Es scheint bei ihnen, namentlich dem letztern, dem „Helden unsrer Tage", ein Ueberschuß an Kräften stattzufinden, mit dem er nur nichts Rechtes anzufangen weiß; seine Abenteuer im Kaukasus, mit der tscherkessischen Prinzessin und unter den Schleichhändlern haben nach meinem Gefühl mehr Farbe als die Abenteuer des brittischen Don Juan, von Childe Harold ganz zu geschweigen, und seine Coquetterien in der feinen Welt stechen wenigstens nicht zu sehr gegen die Anekdoten ab, die Lord Byron in seinem Gedicht aus dem Londoner high life erzählt.

Sieht man aber näher zu, so tritt im Vergleich ebenso bestimmt eine gewisse Schwäche hervor: Puschkin und Lermontoff erzählen besser als Byron, aber wenn sie anfangen zu reflectiren, und das thun sie gern, so sind ihre Gedanken von einer merkwürdigen Unreife. Bei Lord Byron die wilde Unruhe im Gedanken, die einander jagen und vertreiben; bei den Andern ein gewisses Gähnen der Leere, das grimmig nach einem Inhalt sucht und ihn nicht findet. Im „Helden unsrer Tage" wird dann

schließlich der Inhalt des Lebens in einem wüsten Hazardspiel gesucht: ein Spiel mit dem Leben und dem Verhängniß, ohne allen weitern Zweck, nur um durch künstliche Aufregung sich wirklich einmal zu fühlen. Bulitsch der „Gezeichnete“ oder der „Fatalist“ wurde zu einer Modefigur in Rußland; Turgenjew hat ihn in „Toc-toc-toc“ glänzend verspottet, obgleich auch in dieser Geschichte die Betrachtungen über den Selbstmord eine gewisse Verwandtschaft des Dichters mit seinem Gegenstand verrathen.

Nirgend hat Schopenhauer in den gebildeten Classen so zahlreiche und warme Anhänger gefunden als in Rußland. Bei Turgenjew überrascht uns zuweilen das Fremdartige dieser Stimmung um so mehr, je verwandter er in seinem ganzen Geist und Gemüth uns scheint.

Turgenjew hat sich so ernsthaft in unsre Bildung eingelebt, und übt als Artist einen solchen Zauber aus, daß man oft den Russen vergißt. Er ist es dennoch, und bei einem aufmerksamen Studium empfinden wir das Fremde bei ihm peinlicher als bei den übrigen modernen russischen Novellisten, weil ihm das Ideal tief im Herzen liegt, während jene in der Regel nur die endlichen Seiten des Lebens betrachten. Das Verhältniß des Russen zum Ideal, oder, wenn man mir den Ausdruck verstattet, seine Religion, ist eine wesentlich andre als die unsrige.

Die Religion lebt nicht blos in den Katechismen, im Cultus, sie erfüllt bei normaler Entwicklung der Völker unbewußt und ungemerkt das geistige Leben. Ueberblicken wir die geistige Entwicklung in Deutschland oder England, so werden wir bald gewahr, daß sie von der protestantischen Theologie ausging.

Luther und seine Nachfolger haben fast zwei Jahrhunderte hindurch alle idealen Richtungen des Lebens in Deutschland beherrscht, sie haben unsre Empfindungen, unsre Grundsätze, unser Gewissen in Schule genommen. Als dann die weltliche Bildung sich mächtiger und unabhängiger fühlte, war sie dennoch genöthigt,

sich mit dem protestantischen Bewußtsein, welches zugleich Bewußtsein des Volks war, abzufinden und sich ihm verständlich zu machen. Alle die großen Männer, welche den Fortschritt unsrer Cultur vermittelt haben, Leibnitz, Lessing, Kant, Herder und ihre Nachfolger, standen auf dem Boden der protestantischen Theologie; auf diesem festen Fundament führten sie ihre Gebäude auf, welche freilich einen ganz andern Zweck hatten als die Gebäude der Kirchenlehrer. Man hat diese Verflechtung des weltlichen und kirchlichen Denkens getadelt und beklagt; wir würden, hat man behauptet, nie mit voller Freiheit denken, weil stets, wenn auch lose und unvermerkt, das Gängelband der Theologie uns zurückhielte. Aber diese Verflechtung hat auch den Segen gehabt, daß in unser ideales Leben nie ein vollständiger Bruch eintrat. Wie unendlich weit scheint der stolze Schüler des transcendentalen Idealismus von dem schlichten, einseitigen und befangenen Herrnhuter abzustehn, und doch wurzeln sie in demselben Gottesbewußtsein, und eine besonders glücklich angelegte Natur wie Schleiermacher versteht auch wohl den Zusammenhang der Fäden wieder aufzuzeigen.

Die Entwicklung der katholisch-romanischen Völker bietet ein verwandtes, wenn auch abweichendes Schauspiel. Die Contraste treten härter und schroffer hervor, Voltaire und Bossuet scheinen sich kaum noch zu verstehn, und doch verstehn sie sich, wenn auch nur in der Academie, der sie beide angehören. Auch die römisch-katholische Kirche hat ein reich entwickeltes geistiges Leben; ihre Hauptvertreter hielten sich auf der Höhe der Bildung, wenn sie auch leidenschaftlich die Bildung bekämpften: immer rieb sich Gedanke an Gedanken, Empfindung an Empfindung; kein Theil durfte den andern ignoriren. Wenn auch in etwas geringerm Grade, gilt von Italien und Spanien dasselbe. Der feinste und zierlichste aller spanischen Dichter, Calderon, fixirte die katholische Volksmythologie, und in Italien wird noch heut in den Schulen

die Göttliche Komödie interpretirt. Wenn also auch hier Ideal gegen Ideal im Kampf war, so begegnete sich doch beides in der nämlichen Volksseele.

Von einem solchen geistigen Leben ist in der griechischen Kirche keine Rede; die Religion besteht ausschließlich im Cultus roher Popen. Der russische Bildungstrieb ist noch jung, aber sehr stark: in den heimischen überlieferten Idealen fand er nichts, woran er sich aufrichten oder was er auch nur ernsthaft hätte bekämpfen können; er warf sich auf den fremden Protestantismus und Katholicismus — diese Ausdrücke nicht im dogmatischen Sinn genommen, sondern um die Summe der Bildung zu bezeichnen — und seine Idealwelt wurde eine ganz fremde, antinationale. Aehnlich mögen im vierten und fünften Jahrhundert die ersten deutschen Heiden, die sich taufen ließen, zu ihrem Volk gestanden haben.

Der gebildete idealistisch gesinnte Russe weiß von der Religion seines Volks nichts, weil sie ihm nie in einer gebildeten Form überliefert wurde; die Religion oder der Idealismus, den er sich aus der Fremde aneignet, hat er sich nicht selbst erarbeitet, er geht ihm also nur halb in Fleisch und Blut über. Was in die Nähe der Herren kommt, Dienstleute u. s. w., verliert mit der Religion der Väter überhaupt alle Religion. Im russischen Volk selbst aber ist die Religion noch eine gewaltige Kraft, um so gewaltiger, je ungebildeter sie ist; sie ist durch und durch abergläubisch; dieselbe Mythen bildende Substanz, welche die Rusalka's und den Trischka nachschafft, sucht sich die überlieferten Heiligenbilder in ihrer Weise auszumalen. Ganz im Geheimen, ungezügelt und unbelehrt, arbeitet unablässig die Seele des Volks an der Religion weiter. Die sogenannten Altgläubigen, die mit Hülfe der Phantasie das Christenthum weiter ausbilden, sind nicht wie bei uns in der Pietistenzeit stille kleine Secten, sondern Massen, die sich beinahe Völker nennen könnten. Reisende haben zuweilen versucht, sich über sie aufzu-

klären: wie sollte das aber gelingen, da ihnen nur Scheu und Trotz eines starken Glaubens und eines geringen Verstandes entgegenkommen.

Ich möchte sagen: die Seele des russischen Volks ist noch in einem gebundenen verschlossenen Zustand; sein Gemüthsleben hat noch etwas von der orientalischen Substantialität. Der Einzelne wurzelt noch stärker im Gesammtgefühl, als es im Abendland der Fall ist. Die Gemüthsbewegungen gleichen dem Aufflattern der Tauben aus einem Taubenschlag, das immer in Masse vor sich geht. Ueber diese Art des Gemüthslebens hat die Religion noch eine ungeheure Gewalt, wenn sich ein Prophet findet.

Wenn einmal der Socialismus ernsthaft in Rußland auftaucht, wird er eine ganz andre Gefahr herbeiführen: diese noch halb vom Instinkt geleitete dumpfe aber kräftige Masse einmal in Bewegung, wird sich wie ein Heuschreckenschwarm verzehrend auf die Cultur werfen. Der russische Despotismus steht in Europa in üblem Leumund: diesen Zuständen gegenüber ist er eine sittliche Macht.

Wenn Turgenjew im Allgemeinen vermeidet, die großen und ernsten Conflicte der Cultur zum Gegenstand seiner Dichtung zu machen, so drängen sie sich ihm doch in einzelnen Anschauungen auf. Hier ein Beispiel, der „König Lear des Dorfs".

Ein Gutsbesitzer hat in einem Anfall von Aberglauben im Vorgefühl seines nahen Todes seinen Besitz seinen Töchtern übertragen, um nur noch Werken der Frömmigkeit zu leben. Sie behandeln ihn wie die Töchter des König Lear; lange duldet er, aus Stolz, endlich in der Verzweiflung zerstört er mit seiner ungeheuren Körperkraft ihnen das Haus über dem Kopf und kommt dabei um.

Die Eine von ihnen, Jevlampza, ein stolzes und sinnliches Weib von sehr bedeutenden Anlagen, begegnet später dem Erzähler als Prophetin oder Fürstin einer altgläubigen Secte, als Gottes-

gebärerin; sie ist nur noch gewöhnt, mit Sklaven zu verkehren. Sie lebt in einem verschlossenen Hause, dem die Ungeweihten mit Scheu vorbeigehn; vor dem, was darin vorgeht, schlagen sie ein Kreuz.

Was das zu bedeuten hat, lehrt ein großer Criminalproceß, der eben in Rußland spielt. Eine von diesen Gottesmüttern veranlaßt u. a. einen ihrer Verehrer, ein Weib, das er liebt, unter die Räder des Wagens zu werfen, auf dem sie sitzt; sie fährt dreimal triumphirend über ihren Schädel. Er hat es gethan in dem festen Glauben, sie sei allmächtig und werde das Weib wieder erwecken. Solche Erscheinungen stehn nicht vereinzelt.

Ein andrer großer Proceß — die Zahl der Angeklagten war 80 — bezog sich auf die religiös-sociale Secte der Skopzen, die sich zu Ehre der Heiligen castriren.

Das Unheimliche der Religion liegt nicht blos in den sectirerischen Ausschreitungen, die sich der Controlle entziehn; man sieht ihre Spur in den Gebräuchen, welche das tägliche Leben umgeben. Von dem Begräbniß nach griechischem Ritus gibt Turgenjew in der wilden Novelle „eine Verlassene“ ein Bild. Selbst der griechische Heiligendienst hat etwas gespenstisch Düsteres.

Eine idealistisch angelegte Natur hat, wenn sie versucht sich das Leben ihres Volks zu versinnlichen, das unbedingte Bedürfniß, auch von seinen Heiligthümern zu wissen. Aber es gelingt ihr nicht, und wenn durch die tiefen Nebel sich einmal eine Aussicht zeigt, so ist das was sich zeigt so fremdartig, daß es nur Entsetzen hervorruft. Ich gehe noch weiter, auf die Gefahr hin, ins Mystische zu verfallen. Die aus der Fremde genommene Bildung erfüllt die Seele nur halb. Unberührt von ihr bleibt die Natur, die sich nicht unterdrücken läßt. Die Volksseele prägt sich in jedem Einzelnen, auch in dem begabtesten Individuum aus. Das Fremde, Unverständliche des Volks tritt dem Dichter nicht bloß von Außen

entgegen, er findet die Spuren in sich selbst, und es gibt Momente, wo er darüber erschrickt.

Auf die Spur dieses innern Widerspruchs hat mich eine kleine Novelle geführt: „eine wunderliche Geschichte". Sie beginnt lustig genug. Der Reisende langweilt sich in einer Landstadt, der Kellner des Gasthauses weist ihn zur Unterhaltung an einen Hexenmeister, der für Geld und gute Worte Geister erscheinen läßt. Diese Geistererscheinung ist nun mit der vollendeten Plastik dargestellt, die auch das Unmögliche glaubhaft macht. Der Reisende sieht den Geist wirklich, weiß sich aber die Erscheinung psychologisch vollkommen zu erklären. Der Hexenmeister ist ein ganz roher Kerl, der einen halb burlesken, halb schauerlichen Eindruck macht. Der Reisende erzählt davon einem jungen Fräulein: „die kindlichen Züge ihres Gesichts und der unbewegliche Ausdruck des langsamen Sinnens, des beständigen und geheimen Erstaunens erinnerten mich an die präraphaelitischen Madonnen." Dieses junge Fräulein äußert die Ansicht: der Hexenmeister könne gar wohl ein Heiliger sein. Sie selbst sucht einen Führer, der durch die That ihr zeige, wie man sich opfert. „Ich habe irgendwo gelesen", fuhr sie fort, ohne sich zu mir zu wenden und die Lippen kaum bewegend, „ein Fürst habe einst befohlen ihn nach seinem Tode auf der Schwelle der Kirche zu begraben, damit alle Herankommenden ihn mit den Füßen treten, auf ihn stampfen. Das muß man noch bei lebendigem Leibe mit sich thun."

Nach einiger Zeit begegnet er jenem Hexenmeister, der als Prophet durch das Land zieht und Buße predigt. Er ist völlig rasend, trägt Ketten, seine Füße sind von Schmutz und Blut überdeckt; ihm folgt ein Weib, das ihm die schmutzigen und blutigen Füße wäscht; es ist eben jenes Fräulein, das sich nun wirklich unter die Füße der Menschen gelegt hat. Sie ist übrigens gar nicht rasend, sondern, abgesehen von ihrer Monomanie, völlig verständig und von einem sehr entschiednen Willen.

Ist das nun blos eine wunderliche Geschichte, die sich b. diesem anomalen Individuum zuträgt? Einerseits wohl, der Dichte bemüht sich, den wunderlichen Heiligen humoristisch zu betrachten wie in einer andern Arabeske, „Der Hund", wo ein ähnliche Wunderthäter, hochgeehrt vom gemeinen Volk, sein Wesen treibt

Andrerseits aber blickt der Dichter aus den kindlichen unbe wegten stets erstaunten Augen der jungen Dame, aus den wilde fanatischen Zügen des Geisterbanners geheimnißvoll die russisch Volksseele an, die ihm fremd geworden ist, obgleich er sich ihre zu erinnern glaubt.

Noch einen solchen Blick berichtet er. Ein paralysirtes Mädchen liegt, verlassen von den Menschen, in den Gräsern; das Volk nimmt ihr Unglück für Strafe einer geheimen Sünde. Sie erzählt ihm von dem stillen Leben in der Einsamkeit, von den Grashüpfern und Häschen, die um sie spielen; die kennt der Jäger auch; aber sie erzählt ihm auch von der Erscheinung des Heilands, der sie in den Himmel führt, und da geht dem Dichter etwas Neues auf, das Nachschaffen der Ueberlieferungen durch das Volksgemüth. Die Erscheinung ist ihm eine Krankheit, wie das Leben überhaupt.

So gern er diesen Gedanken und Bildern aus dem Wege geht, so verfolgen sie ihn im Stillen, und zeigen, wenn auch nur auf Augenblicke, das Leben und seine bewegenden Mächte in finsterm Grauen: dann sehn ihm die die alsten Gefühle wie eine Krankheit aus, die eigentlich nicht in den Zusammenhang der Dinge gehörte. Bei seinem schönen, starken und sinnigen Naturgefühl ist er zuweilen der Natur gegenüber beklommen, scheu und einsam; ihr Antlitz erscheint ihm räthselhaft, wie von Todtenfarbe angehaucht.

Mehr noch als die ältern Novellen sind die neuen dem Stoff und der Behandlung nach trübe, mitunter hoffnungslos. Aber sie sind von einer wunderbaren Schönheit, und die Kraft der poe-

tischen Darstellung ist eher im Wachsen als im Zurückgehn. Subjectiv am merkwürdigsten ist mir „die letzte Nacht Traupmanns". Als ich in den Zeitungen las, Turgenjew habe der Hinrichtung desselben beigewohnt, glaubte ich mit Sicherheit die Sache als eine Fabel oder als eine Verwechselung bezeichnen zu dürfen, bis ich eines bessern belehrt wurde. Die Schilderung ist meisterhaft, man empfindet das am deutlichsten, wenn man V. Hugo's „les derniers jours d'un condamné" dagegen hält. Hier ist alles Tendenz: die Todesstrafe soll als etwas Abscheuliches dargestellt werden; zu diesem Zweck wird die Phantasie auf die Folter gespannt. Aber es kommt nicht viel dabei heraus: die Phantasie wird müde und weigert sich zu folgen. Turgenjews Bericht ist einfach, sachlich und tendenzlos; der Mörder in den Augenblicken vor der Hinrichtung scheint in seiner Phantasie gar keine Qualen zu empfinden. Dennoch wird man von Grauen durchströmt.

Man erinnert sich an die berühmte Darstellung einer Hinrichtung bei Hogarth. Die Detailmalerei ist bei dem russischen Dichter gerade so fest, sicher, reich und mannigfaltig: aber wo fände man bei dem englischen Zeichner diesen einheitlichen, gewaltigen Strom der Stimmung! Bei Hogarth sieht der Galgen wie eine Episode in dem bunten Volksgedränge aus; bei Turgenjew trägt jede Gruppe desselben das Gepräge des hippokratischen Gesichts.

Am meisten beschäftigt den Erzähler seine eigne Gemüthsbeschaffenheit. Er hat in einem unbewachten Augenblick seinen guten Freunden versprochen, bei der Sache zugegen zu sein, nun will er nicht mehr zurück, weil man es falsch auslegen könnte. Er empfindet sehr bestimmt, daß es so nicht sein sollte: ein gebildeter Mensch darf bei solchem Schauspiel nicht zugegen sein, wenn ihn nicht sein Amt dazu nöthigt. Er empfindet seine Anwesenheit als eine Schuld, seine Erzählung als eine Buße, aber er ist viel zu wahrheitsliebend, um zu glauben, daß die Sache damit abge-

than sei. Ihn quält noch immer der Gedanke: wie ist das nur möglich?

Damit charakterisirt er zugleich sein dichterisches Verhalten zu seinen Schöpfungen. Er ist von einer schrankenlosen und reinen Wahrheitsliebe, sein Scharfblick und der Reichthum seines Mitgefühls zeigt ihm vieles was andern entgeht, aber überall stößt er auf ein ungelöstes: Warum? und dieses Warum ist der Refrain wie die Farbe seiner Dichtungen.

II.

Mai 1870.

Die Figuren unsers Dichters zu verstehn, stelle ich ihn neben einen andern zeitgenössischen, der jetzt auch in Deutschland Eingang gefunden hat. Turgenjew ist als Dichter nur ein halber Russe; er hat seine Bildung hauptsächlich in Deutschland empfangen und lebt seit längerer Zeit von seinem Vaterland entfernt, hauptsächlich in französischer Gesellschaft.

Von Alexis Pisemski kann man das nicht sagen: er ist durch und durch russisch und zeigt von den dichterischen Eigenthümlichkeiten, die etwa an fremde Schriftsteller erinnern könnten, nur diejenigen, die aus der allgemeinen Culturbewegung der Welt sich erklären. Er ist vor allen Dingen ein ausgesprochener Realist, wie seit den letzten zwanzig Jahren die hervorragenden Dichter sämmtlicher Nationen.

Es hat mich sehr interessirt, zu erfahren, wie der russische Dichter sich dieses Princip des Realismus denkt. Der Held des Romans „Tausend Seelen", Kalinowitsch, tritt in einem Stadium seines Lebens auch als Novellist auf; er bringt seine Novelle einem gewiegten Schriftsteller in der Hauptstadt. „Deine Novelle", entgegnet ihm dieser, „ist ein sehr verständiges Ding; aber alle

deine Hauptpersonen, was sind sie? Bei uns, sowohl im Leben der einfachen Leute, als auch im Leben der mittleren Gesellschaftskreise, sprudelt der Quell des Dramas, es sind normale Leidenschaften, ein gerechter legitimer Protest dessen, der in Armuth seufzt, der unschuldig gekränkt wird, der zwischen schmeichlerischen und schurkischen Beamten selbst zum Schurken wird — und du übergehst alles dies, nimmst irgend einen Herrn aus der vornehmen Welt und erzählst, was sie von sonderbaren Beziehungen leiden. Pfui auf sie! Ich will nichts von ihnen wissen, und wenn sie leiden — nun, die Hunde werden toll von Fett. Und endlich: du lügst in sie hinein! Es ist davon nichts in ihnen, denn sie sind dem Verstand, der Entwicklung und der Arbeit nach unfähig zu leiden. Sie leiden möglicherweise an schlechter Verdauung und daran, daß sie nicht Geld genug stehlen können, und du dichtest ihnen delicate Leiden an. Deine Schilderungen sind nicht aus dem russischen Leben, sondern aus George Sand geschöpft."

Realismus heißt hier also die nationale Reaction gegen die Importirung fremder Stoffe, fremder Gedanken und Empfindungen. Der Dichter kann und soll nur das schildern, was er als Glied des großen nationalen Körpers mitempfindet, mitleidet, mitdenkt. Er soll seine Gegenstände da aufsuchen, wo sie noch in ihrer rohen Kraft vorhanden sind, im eigentlichen Volk, das noch kein Hauch der allgemeinen nivellirenden Civilisation berührt hat. In diesem Sinn also würde sich Pisemski der Realist bis zu einer gewissen Grenze polemisch gegen Turgenjew verhalten.

Dagegen steht er in einer andern Beziehung mit ihm auf gleichem Boden, und unterscheidet sich wesentlich von Bazaroff, dem Helden von „Väter und Söhne". Er ist über den Untergang der idealen Richtungen, welchen Turgenjew in dem letztgenannten Roman schildert, keineswegs erfreut, sondern empfindet ihn als einen Verlust.

Gleich in der Einleitung schildert er die Fräulein einer Pro-

vinzialstadt. In seiner Jugend — und er war, als er den Roman schrieb, erst im Anfang der Vierziger — waren die Fräulein ganz anders beschaffen. „Fast jedes hatte in ihrer Kommode ein paar Hefte Verse, die, freilich mit grammatischen Fehlern, aber sorgfältig und eigenhändig abgeschrieben waren. In endlosen Mazurken sprachen die Damen mit den Cavalieren gewöhnlich von Gefühlen, und ließen sich so hinreißen, daß sie es nicht merkten, wenn die Mazurka zu Ende war und alle Welt beim Souper saß. Davon ist bei unsren heutigen Provinzial-Fräuleins nichts mehr zu sehn. Wie verständig und vorsichtig sind sie jetzt! Wie an das Corset gewöhnt! Wie correct sprechen sie französisch! Wie graziös tanzen sie! Aber dafür werden sie sich beim Tanz nicht vergessen. Wenn man mit ihnen von Gefühlen spricht, so werden sie das Gespräch gar nicht aufnehmen, entweder weil sie es einfach nicht begreifen, oder weil sie es für unpassend halten. Ich sagte einmal in Gesellschaft junger Damen vom Lande, daß es das Herz eines jungen Mädchens empfehle, wenn sie beim Mondschein träume. Da lachten Alle und sagten wie aus einem Munde: Welcher Unsinn, träumen! Unser Puschkin, den die Mädchen meiner Zeit fast auswendig kannten, die heutigen Mädchen haben ihn kaum gelesen; dagegen haben sie Alexander Dumas und Paul Feval verschlungen. In meiner Zeit war jedes junge Mädchen bereit, mit einem armen aber edlen Woldemar davon zu gehn, jetzt kommt so etwas nicht vor, dafür sah ich Dutzende von Beispielen, wie ein siebenzehnjähriges Mädchen alle Koketterie anwandte, um einen reichen Greis zu angeln. Früher war der Geliebte ein Halbgott, jetzt ist er General oder Besitzer von 500 Seelen. Träumerei, Empfindsamkeit, welche einst der edle Karamsin zu verbreiten bemüht war, davon ist nicht mehr die Rede: Eitelkeit und Eitelkeit! Aeußerer Glanz und innere Leere haben die jungen Herzen verdorben. Für einen Wagen auf Sprungfedern, für eine Sammtmantille mit Schwan, für ein Brillant-

collier sind die heutigen Damen bereit zu jeder möglichen ehelichen Pein."

Diese Stelle muß man im Auge behalten, um Pisemski's Absicht nicht vollständig mißzuverstehn. Er leiht seinem Helden Gedanken und Empfindungen, vor denen man die Hände über dem Kopf zusammenschlagen möchte; er läßt ihn über alle Ideale sich mit einem Cynismus aussprechen, der um so empörender scheint, weil das, was er thut, mit dem, was er sagt, im Einklang steht. Er will damit aber keineswegs diese Grundsätze billigen — obgleich er sich zuweilen ungeschickt genug ausdrückt, um dieser Meinung einen Schein zu geben; er will nur sagen: so ist die Lage der Dinge, und ein Hallunke hat nicht das Recht, den andern zu verurtheilen.

Einmal hat Kalinowitsch, dem es nicht gelingt, auf dem gewöhnlichen Wege vorwärts zu kommen, sich zu einem Act offner Niederträchtigkeit entschlossen. Er verkauft seine Hand an eine Dame, die ihn nicht nur persönlich anwidert, sondern von der er weiß, daß sie die Maitresse des Mannes war, der in diesem Geschäft den Vermittler macht; er opfert damit ein Mädchen auf, die er liebt, so weit er überhaupt lieben kann, die, um ihn zu pflegen, ihren alten sterbenden Vater verlassen hat, und von der er voraussetzen muß, daß ihr dieser Schlag das Leben kosten werde.

„Der Autor", heißt es weiter, „fühlt den Sturm von Anklagen voraus, welcher sich mit Recht über Kalinowitsch ergießen muß, und hält sich zur Rechtfertigung seines Helden nur für berechtigt, einige Fälle anzuführen, die ihm im Leben vorgekommen sind. Sie z. B., Madame Majonoff, von deren schönen Lippen nur die edelsten Worte fließen, erzählten doch in Ihrem Salon, wo sich die vornehme Welt vereinigt, durchaus billigend, daß Ihr schöner Schwager eine ganz ähnliche Partie gemacht habe, und Sie, Freund Aristides, dessen herrliche Diners wir schwelgend genießen, Sie verfolgten aus Anlaß einer Erbschaft zehn Jahre lang (und das

ist doch noch schlimmer als einmal gegen das Gewissen zu handeln) eine solche Taktik, daß wir hinsichtlich Ihres Diners für alle Zeiten beruhigt sind. Ihr jungen Leute, die Ihr noch nicht hinreichend im Leben geprüft worden seid, aber schon sehr wohl den verführerischen Reiz des Geldes begreift, sträubt sich Eure Zunge nicht, das Schuldig über meinen Helden auszusprechen? Und Ihr Alle, die Ihr nur die tugendhaften Helden liebt: ich nehme Euch einfach nicht als Geschworene an. Fort aus dem Gericht! Euer Leben war noch schlimmer befleckt, alle Eure Gedanken waren darauf gerichtet, auf welchem Wege es auch sei, schöne Besitzungen, reizende Häuser und Villen zu erwerben und jetzt betet Ihr zu Gott, daß Eure Kinder so fortfahren mögen. Wenn man Jemand beschuldigen soll, so ist es die Zeit. Alles dreht sich um einen Punkt. Auch in dem aufgeklärten humanen Europa haben sich die Ritter in Krämer verwandelt und die Arenen in Börsen."

Der Gedanke wird noch einmal ausgeführt, die Stelle zeichnet sich durch Kürze aus. Der Fürst, eben jener Ehestandsprokurator, setzt Kalinowitsch mit dem frechsten Cynismus das Geschäft auseinander. Während dieses ganzen Monologs sieht Kalinowitsch den Fürsten starr an: „wir sind beide entsetzliche Spitzbuben!" sagte er. „Ja wohl", entgegnete dieser, „aber was soll man machen?" Kalinowitsch lächelte boshaft: „Schließlich muß man mit den Wölfen heulen!" sagte er.

Was ist nun der eigentliche Sinn dieses Pessimismus? Daß der Dichter über diese Grundsätze innerlich empört ist, zeigt seine Apostrophe an die sogenannten tugendhaften Leute; er will nur die Schuld von dem Einen auf Alle abwälzen, und für den Schuldigen, der sich offen als solchen bekennt, mildernde Umstände plaidiren. Wen versteht er aber unter Allen? die menschliche Natur oder die russische Gesellschaft, wie sie in der gegenwärtigen Zeit geworden ist? Daß er sich darüber nicht mit vollständiger Klarheit ausspricht, verwirrt die Stimmung des ganzen Romans.

Theilweise gilt sein Realismus der Apologie der menschlichen Natur gegen die phantastischen Tugendabstractionen der Idealisten. So bekämpft er z. B. fortwährend die gewöhnlichen Romanbegriffe von Liebe und Treue. „Der Autor nimmt sich die Kühnheit, dem Leser zu versichern, daß im gegenwärtigen Augenblick in seinem Helden zweierlei Liebe lebte, was durchaus nicht in den Romanen zugelassen wird, aber im Leben gar oftmals vorkommt.“

Ein andermal: „Ich muß eine Wahrheit aussprechen, die in Romanen durchaus nicht anerkannt wird, daß wir, die starke Hälfte des menschlichen Geschlechts, niemals so fähig sind, das von uns geliebte Weib zu verrathen, als in der ersten Zeit der Trennung, wenn wir sie auch mit der früheren Leidenschaft lieben. Die Sache liegt darin, daß die Erinnerungen der Liebe noch zu lebhaft sind, die Sinne ihre gewöhnlichen Genüsse verlangen, während es um uns leer ist, und jenes liebende Wesen fehlt, das wir, uns selbst betrügend, mit dem ersten hübschen Gesichtchen zu vertauschen geneigt sind.“

Nastenka, die Heldin des Romans, ist von einer wahrhaft dämonischen Liebe zu Kalinowitsch ergriffen: „Ich begreife mich manchmal selbst nicht! Was ist das für eine Liebe, die ich zu dir habe, als ob du eine überirdische Gewalt über mich hättest! Ist es Sünde? Auch diese existirt für mich nicht, wenn du ins Spiel kommst. Ich glaube, wenn man mich vollständig überzeugte, daß ich wegen meiner Liebe zu dir zu ewiger Qual verurtheilt werden soll, so hätte ich auch das nicht gefürchtet!“ — Dieselbe Nastenka, von Kalinowitsch verrathen, kehrt nach einer Reihe von Jahren zu ihm zurück. Er fragt sie halb schelmisch, ob sie ihm treu geblieben sei? „Höre!“ erwiderte sie, „wenn dir jemals ein Weib versichert hat oder versichern wird, daß sie einen Mann oder einen Liebhaber so geliebt hat, daß wenn er gestorben oder sie verrathen hat, sie ihn doch immer noch bis zum Grabe liebt, so glaube mir, daß sie im Leben entweder nichts erfahren hat oder lügt. Wir

haben alle nicht diese Fähigkeit, nur ein Wesen zu lieben, sondern wir sind einfach fähig zu lieben oder nicht. Bei der einen ist dies Gefühl mehr, bei der andern weniger entwickelt, bei der dritten gar nicht. Wie tief und stark ich dir auch ergeben war, in diesem Punkt werfe ich allen Frauen der Welt den Handschuh hin!"

Diese Ansichten sollen offenbar keineswegs ein Ausdruck des momentanen Zustands der russischen Gesellschaft sein, sondern ein Ausdruck der menschlichen Natur überhaupt, und darum wird man verwirrt, wenn hart daneben ein stark naturalistischer Zug schlimmer Art beim Helden eintritt, und weiß nicht, soll das russisch, soll das menschlich sein?

Was wir Deutschen bei den russischen Novellisten zunächst suchen, ist Einsicht in die Zustände des russischen Volkes. Wir recipiren nicht blos, was sie unmittelbar über Einrichtungen und Gewohnheiten, Rechtsleben, Verwaltung, Gesellschaft berichten, sondern wir schließen von der Art, wie ihnen die menschliche Natur überhaupt aufgeht, auf die Eigenthümlichkeiten der russischen Natur. Das letztere ist gewiß erlaubt, wenn man nur vorsichtig dabei zwei Momente in Rechnung bringt.

Zunächst die poetische Manier und die Individualität des Schriftstellers. Es gab eine Zeit, und ich glaube, sie erstreckte sich über alle Culturvölker Europa's, wo es poetische Convenienz war, ins Rosenfarbene zu malen, wo die dichterischen Ideale von Edelmuth und Wohlwollen förmlich überflossen, und wo nur einzelne schlechte Subjecte den nöthigen Schatten in dies lichte Gemälde brachten: die Periode, die vielleicht am besten mit dem Namen Grandison characterisirt wird.

Hier unmittelbare Schlüsse auf die Zustände zu machen, die den Romanen zu Grunde lagen, wäre unstatthaft gewesen. Denn bei den Figuren, die sie mit Vorliebe behandelten, ließen diese Poeten die Schattenseiten, die einmal nothwendig zur menschlichen Natur gehören, gradezu weg. Mittelbar konnte man doch manches

schließen: man konnte den kritischen Maßstab an die Ideale des Dichters legen, an diejenigen geistigen Eigenschaften, die ihm als besonders rühmlich und begehrenswerth vorschwebten, und aus diesen seinen Begriffen von dem echten Werth des Lebens könnte man sich eine Vorstellung von dem wirklichen Leben machen, aus denen jene Begriffe aufgewachsen waren.

Bei der heutigen realistischen Schule ist die entgegengesetzte Vorsicht nöthig. Seit Balzac und Thackeray ist kein moderner Dichter mehr darüber im Unklaren, daß in jedem Charakter sich sehr verschiedenartige Elemente mischen, daß Licht ohne Schatten im menschlichen Leben ein Unding ist. Um der Natur treu zu bleiben, legen sie auch an diejenigen Figuren, die sie mit besonderer Vorliebe behandeln, das Mikroskop an, und suchen die dunkeln Flecke aufzuspüren, die sich der oberflächlichen Betrachtung entziehn. Das psychologische Studium gewinnt ungemein dabei, wir lernen aus den modernen Novellisten unendlich mehr, als aus der Schule Richardsons: aber es liegt die Gefahr nahe, daß man, um das Mikroskop anzuwenden, zu nahe tritt und dadurch die richtigen Dimensionen verfehlt.

Eine Charakteristik, wie z. B. Thackeray von Arthur Pendennis oder von Amalia Sedley gibt (die eigentlich schlechten Menschen bleiben hier außer Frage), verräth eine außerordentliche Kenntniß des menschlichen Herzens: vielleicht ist kein einziger Zug, den er von ihnen ausmalt, gradezu unrichtig; aber weil er das grellste Licht auf die Unvollkommenheiten jener Personen wirft, so wird der Gesammteindruck ein andrer, als den er beabsichtigt. Sie sollten bei allen Schwächen liebenswürdige Menschen sein, und so erscheinen sie dem Leser keineswegs, der bei dem fortdauernden Aerger über ihre Thorheiten keine Zeit gewinnt, das Gute an ihnen aufmerksam zu betrachten. In einer ähnlichen Lage ist Pisemski.

Ich bin überzeugt, bei seinem Helden Kalinowitsch kommt das

nicht ganz heraus, was dem Dichter vorschwebte. Man könnte seine ganze Handlungsweise so lassen wie sie ist, auch seine Gesinnung, und dabei doch Nüancen des Gefühls finden, durch die er dem Leser verständlicher und anziehender würde. Pisemski setzt z. B. bei ihm etwas Dämonisches voraus, durch das er auf andre Menschen wirkt, aber dies Dämonische sieht man nicht, man erfährt nur die Wirkung und nicht die Ursache. Leone Leoni ist ein Hallunke, gegen den man Kalinowitsch für einen reinen Tugendspiegel halten möchte, und doch tritt uns der erstere menschlich näher, weil George Sand den poetischen Zauber besitzt, das Dämonische zu zeigen. Wenn wir also aus der Zeichnung des Kalinowitsch uns das Ideal des Dichters versinnlichen, und daraus Rückschlüsse auf seine eigne Natur und auf die Natur des Volks, die ohne Mitwirkung seines Bewußtseins ihn bestimmte, ziehn wollen, so müssen wir uns erst die Frage vorlegen, ob auch sein Talent ausreichte, das was er wollte, wirklich hervorzubringen? Ich erinnere nur an einen Umstand. Kalinowitsch soll doch eine Art politischen Reformators sein, wenn auch kein ganz geschickter, und das sollte vieles bei der Wahl seiner Mittel entschuldigen; aber von den Reformen sieht man nur wenig und dies Wenige ist so mit störenden Elementen versetzt, daß es nicht zur Geltung kommt.

Noch eine andre Vorsicht ist nöthig. Bei der Lectüre der meisten russischen Schriftsteller wird dem deutschen Leser zu Muth, als ob Brutalität das Hauptgebrechen des russischen Charakters sei. Um hier nun gerecht zu sein, muß man die realistischen Schriftsteller andrer Nationen in Vergleich ziehen. Bei Balzac, Eugen Sue, Soulié und andern gern gelesenen französischen Schriftstellern treten Züge von Brutalität und Depravation hervor, mit denen die russische Novelle kaum wetteifern kann, und während bei den Russen doch immer einige Figuren in ihrer Gemüthlichkeit sich vortheilhaft gegen die brutale Masse abheben, wie

z. B. in Pisemski's Roman die ganze Familie des Inspector Godniew, fehlen diese bei den Franzosen fast ganz. Die Sache scheint noch dadurch sich übler für die Franzosen zu gestalten, daß die russische Literatur noch eine sehr junge und überwiegend oppositionelle ist, daß es ihr darauf ankommt, vor den schlechten Sitten, die sie schildert, zu warnen und zu ihrer Abhilfe beizutragen, während sich der französische Roman seit einem vollen Jahrhundert mit Behagen in der Cloake wälzt. Man nehme die Liaisons dangereuses, die Justine oder den Faublas aus dem vorigen Jahrhundert, und halte sie neben die Romane von Paul Feval oder Alexander Dumas: es sind dieselben Laster, dieselbe Genußsucht, dieselbe Brutalität, nur durch die Eigenthümlichkeit der Autoren etwas anders gefärbt. Wollte man aber sagen, in Frankreich sehe es allerdings auch sehr schlimm aus, Paris sei die wahre Höhle des Lasters u. s. w., so wende ich mich zu den Engländern, und rufe Dickens, Thackeray, Warrens und sämmtliche gleichzeitige Novellisten zu Zeugen auf, daß sie die Brutalität ebenso häufig wahrgenommen haben als die Russen. Eine Aristokratie, als deren Typus Lord Steyne auftritt, ein Bürgerthum, in welchem Dombey und Osborne das Wort führen (und sie erscheinen, weiß Gott, wie aus dem Leben gegriffen!), die bestialen Naturen aus den unteren Volksklassen in Bleakhouse, ferner Frauenzimmer wie Becky Sharp oder Blanche Amory: — die russischen Dichter können sich noch lange anstrengen, ehe sie solche Figuren hervorbringen!

Dagegen tritt bei näherem Zusehn und bei sorgfältigem Vergleich mit den Schriftstellern andrer Völker ein andres Nationallaster hervor, das vieles in der russischen Geschichte, vieles in den Idealen der modernen Dichter erklärt: die Trägheit, der Mangel an Initiative, das träumerische Hinbrüten.

Nehmen wir einen beliebigen französischen Roman. Alles ist Leben und Action; gute und schlechte Leute, wie es kommt, sind

in einer ununterbrochenen nervösen Aufregung; sie lieben, hassen, sind eifersüchtig; sie intriguiren, spielen Komödie, sind aufmerksam auf die Mienen aller Leute und wollen die Aufmerksamkeit aller Leute auf sich ziehn; wenn nicht anders, wenigstens durch einen elegant eingerichteten Salon. Es ist zuweilen eine höchst zwecklose Beschäftigung, ein Jagen nach Nichts, ein Spiel, das in sich selbst zurückläuft, aber es ist ein Schauspiel des bewegtesten Lebens. Nehmen wir einen beliebigen englischen Roman: welche Muskulatur, welcher starke, wenn auch brutale Wille! Oft der roheste Egoismus: einer stößt und drängt, um vorwärts zu kommen, den andern und tritt ihn allenfalls unter die Füße; aber jeder hat einen Zweck, ein Geschäft, jeder will etwas und wird durch diesen Willen belebt. Träumerische Figuren wie Tom Pinch bei Dickens oder Dobbin bei Thackeray sind liebenswürdige Ausnahmen. Der Leser verweilt gern bei ihnen, um sich von dem entsetzlichen Straßenlärm einen Augenblick zu erholen; aber eigentlich sind sie exotische Pflanzen auf diesem Boden und wollen auch nicht recht gedeihen.

Und nun halte man dagegen die russische Novelle! Es ist wahr, in den Bildern der Leibeigenschaft, wie Turgenjew sie gibt, kommen entsetzlich brutale Scenen vor; aber eigentlich entspringt diese Brutalität hauptsächlich aus Mangel an Beschäftigung, aus Langeweile und aus Gewohnheit. Ein geistvoller Russe erzählte mir von einem Besuch in seinem Vaterlande. Er war in der Blüthe der Leibeigenschaft fortgegangen, und als er nach Aufhebung derselben wieder kam, sah er einen alten Bekannten, den er als wohlbeleibten Gutsbesitzer verlassen hatte, und nun abgemagert, aufgelöst, in beständigen Thränen wiederfand. Bei dem Mann hatten früher einige zwanzig Leibeigene gelungert, die seine Person bedienten, und die er zur Abwechselung dann und wann einmal prügeln ließ. Nun waren sie ihm fortgelaufen, und er wußte nicht, was er weiter anfangen sollte. Er hatte nie in seinem Leben sich selbst die Strümpfe an- oder ausgezogen, was sollte er

nun machen? er verstand die Welt nicht mehr! — Diese Anekdote fällt mir immer ein, wenn ich in Turgenjews Schriften lese. Dieser Petuschkoff, dieser Rudin, der Hamlet von Schtschigrow, die sämmtlichen Idealisten, sie alle klagen darüber, daß ihnen die Fähigkeit zu wollen versagt ist. Es ist auch so mit dem russischen Soldaten: er läuft fast nie, er steht fest im Kartätschen-Regen, aber in der eigentlichen Action sind ihm die meisten andern Truppen vorzuziehn. Die russischen Truppen haben in der Aufregung, als Masse, zuweilen Brutalitäten verübt, aber die einzelnen Soldaten stehn in meiner Heimath Preußen gar nicht in schlechtem Andenken: sie waren schmutzig, aber gutmüthig, dienstfertig und bescheiden; sie spielten gern mit den Kindern oder saßen auf der Schwelle im Sonnenschein, sich wiegend und ihre melancholischen Nationallieder singend.

Wenn man diese Neigung zur trägen Träumerei erwägt, deren Nachtheil für den Fortschritt der Cultur die russischen Dichter wohl begreifen, so wird man minder wunderbar finden, wenn ein Dichter wie Pisemski aus einer Figur wie Kalinowitsch ein Ideal macht Es ist wahr, der Mensch taugt nicht viel, seine Mittel sind schlecht oder zweideutig, aber er hat wenigstens die Fähigkeit, zu wollen, er hat einen starken verzehrenden Ehrgeiz, der ihn oft auf Abwege führt, der aber die Seele seines Lebens wird. Höchst charakteristisch für die Auffassung des Dichters ist der schließliche Vergleich dieses Mannes mit Belawin.

Belawin ist der einzige, vor dem Kalinowitsch Scheu hat; wie die andern über seine Handlungsweise denken, ist ihm gleichgiltig, denn er hat Grund, sie zu verachten; er weiß, daß sie an echter Sittlichkeit nicht minder wie an Willenskraft unter ihm stehn. Aber Belawin kennt den wunden Fleck seines Lebens, und hat ihm selber keine Blöße gegeben.

Belawin ist ein wohlhabender geistreicher Junggesell, der in der Hauptstadt ein behagliches Stillleben führt, den besten geistigen

Genüssen huldigt, die ausgewählteste Gesellschaft besucht. Er hat sich gegen Kalinowitsch wohlwollend gezeigt, als dieser noch armer Candidat war; er hat ihn in seiner Wohnung besucht, als Nastenka zu ihm gekommen war; er hat gesehn, wie dies Mädchen alles für ihn opferte, wie Kalinowitsch sie brutal behandelte. Als dieser sie verläßt, nimmt er sich ihrer an und rettet sie vor Verzweiflung und Selbstmord. Um sie abzufinden, schickt ihr Kalinowitsch eine Geldsumme; in einer öffentlichen Gesellschaft gibt ihm diese Belawin mit kalter Verachtung zurück. Es ist das einzige starke Schamgefühl, das die Selbstbefriedigung des Helden unterbricht; und auch von diesem Schamgefühl will der Dichter ihn lösen.

Als mehrere Jahre später Nastenka als berühmte Schauspielerin wieder Kalinowitsch begegnet, nimmt dieser an, sie sei Belawins Maitresse geworden. Sie erklärt, sie sei dazu bereit gewesen, aber er selber habe es nicht gewollt. Er sei ein viel zu weichlicher Egoist, um eine solche Unruhe auf sein Leben zu binden: „Du", sagt sie zu ihm, „bist ein ganz andrer Mensch; du hast deine Fehler, aber du hast Fleisch und Blut, du hast Energie!" Mit dem Munde Nastenka's spricht hier der Dichter sein Endurtheil: nur Menschen wie Kalinowitsch können Rußland vorwärts bringen; müssige Träumer wie Belawin tragen nur dazu bei, es noch mehr zu versumpfen. Die ganze Aufgabe des Romans war eine Paradoxie.

Schon der flüchtigste Blick auf die russische Geschichte zeigt, daß alle Männer, die mit Erfolg in die Geschicke des Volks eingriffen, durch gewisse wild barbarische Züge dem Volksgeist zugleich verwandt waren und ihm imponirten — man denke an Iwan den Schrecklichen, an Rostopschin, an Suworow, an den furchtbarsten von allen, an Peter den Großen. Das Dämonische bietet die Geschichte im modernen Leben nur selten; ein Kalinowitsch tritt an die Stelle, fast nüchtern in der äußern Erscheinung, im Innern der alte Barbar.

Turgenjews Novelle „Rauch", die in Rußland viel böses Blut gemacht hat, weil sie die jungrussischen Bestrebungen verspottet, enthält unter zahlreichen Figuren, die, wenn auch karrikirt, gewiß dem wirklichen Leben abgelauscht sind, eine, die ich nicht verstehe: den großen Gubarew, den Chef der Kameraden. Daß es nicht sein Geist ist, der ihm die zahlreichen Anhänger verschafft, wird ausdrücklich gesagt, und in der That ist Alles, was er redet, der ausbündigste Unsinn; aber es wird ihm eine große Kraft zu wollen zugeschrieben, wodurch er die schwächlichen Menschen fascinire und sie in unbedingte Abhängigkeit bringe. Nun muß doch immer der Wille ein Object haben; aber hier hat man nicht die leiseste Ahnung, was er eigentlich will. Unbedeutende Leute in seinem Salon zu Heidelberg zu versammeln und mit Bier, Tabak und leeren Redensarten zu bewirthen, kann unmöglich das letzte Ziel eines Mannes sein, der zu wollen im Stande ist. Ich glaube, hier ist die Satire ein wenig über die Grenze der Natur hinausgegangen.

Wenn ich nun Pisemski recht verstehe, so will er einen Mann construiren, den seine Natur, seine guten und schlechten Eigenschaften dahin treiben, wo die allgemeinen Interessen Rußlands mit den egoistischen Interessen des Einzelnen zusammenfallen. Bloße Humanität, bloßer guter Wille, so scheint er anzudeuten, reichen nicht aus, nm mit Aussicht auf Erfolg eine Aufgabe zu übernehmen, zu der nothwendig Leidenschaft gehört. Eine despotische Natur und die Begehrlichkeit des niedrig Gebornen und Unterdrückten nach den höchsten Gütern des Lebens können unter schwierigen Umständen gar wohl den Zwecken der Cultur dienen.

Pisemski führt uns zwei Classen der Gesellschaft vor. Zunächst die Spießbürger einer kleinen Landstadt, die Classe, der der Held durch seine Geburt angehört. Das Stillleben der Familie Godniew ist mit einer Behaglichkeit und einem Humor ausgemalt, der an Dickens und Jean Paul erinnert. Man gewinnt die bei-

den gutmüthigen Alten, den Inspektor und seinen Bruder, den Kapitän, recht herzlich lieb. Aber es ist nicht die Absicht des Dichters, dies Gefühl des Behagens unbedingt gelten zu lassen, denn die Gutmüthigkeit ist mit Faulheit verbunden. Das Prinzip, Alles gehn zu lassen, wie es geht, ist nicht blos bedenklich für das öffentliche Leben, es bringt nicht einmal die Familie in eine glückliche Existenz: die strebsame Tochter Nastenka, zu nachsichtig erzogen, sagt sich von der Familie los, die ihr nicht imponirt, und geräth auf bedenkliche Abwege. Kalinowitsch ist nun das Gegentheil dieses behaglichen Sichgehnlassens. Er ist keineswegs liberal, sondern, wie wir uns ausdrücken würden, ein eingefleischter Büreaukrat: der Geist der Uniform beherrscht ihn völlig. Wir sehn, daß die Nachsicht des alten Inspektors nicht blos viel liebenswürdiger, sondern unter Umständen auch viel zweckmäßiger ist, als soldatische Strenge, und doch wird uns zugemuthet, wir sollen im Ganzen in der letztern das Richtige erkennen. Hätte für diese Seite Pisemski einen sinnlich-charakteristischen Zug gefunden, so wäre seine Absicht besser herausgekommen.

Gegen diese kleine Welt bildet nun die Aristokratie zunächst des Grundbesitzes, dann der Hauptstadt, den entschiedensten Contrast. Die Generalin mit ihrer verwachsenen Tochter Pauline repräsentirt nur den verkümmerten Theil dieser Aristokratie, dagegen ist Fürst Iwan ein Vollblut-Aristokrat. Er hat durchaus vornehme Manieren, vornehm auch darin, daß er gegen Personen der niedern Stände sich leutselig zeigt, sie verbindlich behandelt, ihnen auch wohl hilft, wo es keine zu großen Opfer kostet. Wo er hinkommt, weiß er sich mit würdigem, wenn auch raffinirtem Luxus zu umgeben. Dazu braucht er nun sehr viel Geld, und um seinen Besitz zu vermehren oder sicher zu stellen, scheut er kein Mittel; Gewissen und Ehrgefühl ist bei ihm nicht vorhanden. Er ist verkäuflich, er betrügt und stiehlt. Uebrigens fällt er damit unter seinen Standesgenossen nicht besonders auf, denn mit mehr

oder minder Raffinement, mit mehr oder minder Geschick ist einer wie der andre, bis in die höchsten Kreise hinauf: alles ist verkäuflich, alles betrügt und stiehlt

In diese Welt wird nun Kalinowitsch eingeführt. Seine feingebildeten und sehr empfänglichen Sinne werden gereizt und geblendet, seine Begierde geweckt. Da das Gemüth seinen Leidenschaften keinen starken Widerstand leistet, tritt das Bild der wirklich Geliebten in Schatten gegen die glänzenden Erscheinungen der vornehmen Welt. Er verläßt sie, um in der Hauptstadt sein Glück zu machen; da es auf ehrliche Weise nicht gelingt, greift er endlich zu dem schimpflichen Mittel, das schon berichtet ist.

Er steht nun im vollen Glanz des Lebens, aber da er kein gemeiner Epikureer ist, sondern von Thätigkeitstrieb verzehrt wird, gebraucht er seinen übel erworbenen Reichthum nur als Mittel, eine angesehne Stellung zu gewinnen; er wird ein hochgestellter einflußreicher Beamter. Die Aristokratie in ihrer Hohlheit und Unsicherheit hat er nun völlig durchschaut; er verachtet sie, aber mit Haß, weil er, um in ihre Reihen einzutreten, sich zu gemeinen Mitteln hat verstehn müssen. Er weiß, wie man mit ihr zu kämpfen hat, und ist fest in dem Willen, sie unter seinen Fuß zu bringen. Es ist nicht sowohl Gerechtigkeit, als Ordnungssinn, der Geist der Uniform, der ihn bestimmt, der Bestechlichkeit und den Intriguen der Großen auch ohne selbstsüchtige Nebenabsichten entgegenzutreten: aber zugleich liegt ihm daran, die Aristokratie zu demüthigen, sich an ihr zu rächen. Vor allem an dem Fürsten, mit dem er den gemeinen Handel abgeschlossen hat, der beide gleichmäßig beschimpft. Der Fürst, der sich sonst fein und geschickt genug gegen ihn benimmt, gibt endlich eine Blöße; er wird als Betrüger entlarvt, und während man sonst in der Praxis die Augen zudrückt, tritt nun der Buchstabe des Gesetzes in seine Rechte. Kalinowitsch ist maßlos in seiner Rache; die Verfolgung geht über die Grenze des Gesetzes, ja über die Grenze alles

gesunden Menschenverstands hinaus, und der zu straff gespannte Bogen muß endlich brechen. Seine eigne Frau, der er sein Vermögen verdankt, die er verachtet und aus Rache brutal behandelt, wird das Werkzeug seines Sturzes. Die Aristokratie schließt sich in der gemeinsamen Gefahr zusammen und treibt den eingedrungenen Plebejer aus ihren Reihen aus. Müde, gebrochen, zum Müßiggang verurtheilt, heirathet Kalinowitsch endlich nach dem Tode seiner Frau seine erste Jugendgeliebte; es ist nicht mehr das Glück, das sie suchen, sie sind sich einander nur die bequemsten Gesellschafter, die Last des Lebens leidlich zu tragen.

Bei einem gewöhnlichen Novellisten würde sich aus dieser Geschichte offenbar die Moral ergeben: man soll kein Bedürfniß nach Glanz und Reichthum hegen, man soll nicht ehrgeizig sein, nicht intriguiren, denn sonst kommt man zuletzt doch zu Schaden, und verliert dazu die Selbstachtung. Das ist aber Pisemski's Meinung keineswegs; er sucht die Schuld seines Helden nicht abzuschwächen, er zeigt nicht nur das Unschöne, sondern auch das Unkluge in der Ueberspannung seines Verfolgungssystems, aber er setzt doch im Stillen hinzu: wie schade! denn um die Aristokratie, die am Mark des Volks saugt, niederzubeugen, ist absolut ein solcher Charakter nöthig, ein Plebejer, der Sinnlichkeit genug besitzt, um das, was sie hat, zu begehren, und den festen Willen, es zu erstreben; der in dem Kampf gegen sie nicht blos von sittlichen Begriffen, sondern von der Leidenschaft der Rache getragen wird; der diesen gewitzigten und gefährlichen Feinden gegenüber die Mittel anzuwenden wagt, die allein Erfolg versprechen; der in der Wahl dieser Mittel durch Bedenken des Gewissens und des Gemüths nicht gestört wird. Nur eine harte Hand kann es unternehmen, den Unrath auszufegen, der fort muß, wenn das Land nicht ersticken soll.

Diese Idee hat etwas Positives. Sie ist nicht bloßer Rauch wie die Velleitäten Gubarews und seiner Genossen. Grade eine

tröstliche Aussicht für Rußland wäre es nicht, wenn man sich auch nur an die Schilderung des vorliegenden Romans hält. Die Wirthschaft der Aristokratie, des allgemeinen Schwindel- und Betrugssystems ist arg genug, aber selbst in dieser Luft hat man das Gefühl, eher athmen zu können, als in einem Gebiet, wo schrankenlos Mißtrauen und Rache waltet. Es ist vollkommen richtig: jeder Reformator muß hart sein können; die Entschlossenheit seines Willens ist von einer gewissen Selbstsucht untrennbar; wenn er dem großen Zug seines Lebens treu bleiben will, darf er sich von Nebenrücksichten nicht unterbrechen lassen; er wird sehr oft seinem Gemüth, zuweilen auch wohl seinem Gewissen Schweigen gebieten müssen. Aber die Stärke des Willens ist von dem Gehalt des Willens nicht wohl zu trennen. Und ein großer Gehalt hat seine letzte Wurzel doch im Gemüth. Die großen Männer der Geschichte scheinen oft gemüthlos und gewissenlos, weil sie innerhalb eines großen Conflicts von Rechten, Pflichten und Interessen arbeiten, weil sie nothwendig zerstören müssen, um aufzubauen, nothwendig Wünsche und Ansprüche verletzen müssen, die, an sich auch berechtigt, dem höheren Recht weichen müssen. Aber ich behaupte, daß die Geschichte keinen wahrhaft großen Menschen zeigt, der wirklich ohne Gemüth gewesen wäre. Denn Großes wirken ist undenkbar ohne Ideen, und wo sollen die Ideen anders entspringen, wenn nicht aus dem Gemüth? Daß Kalinowitsch so gar keine Wärme zeigt, macht ihn nicht blos unliebenswürdiger, sondern auch unwahrscheinlicher.

III.

Juli 1874.

Im Anfang des „König Lear“ brütet Turgenjew über den Zusammenhang des Moralgesetzes mit dem Weltlauf; er glaubt

diesem Gesetz auf der Spur zu sein, obgleich er es noch nicht gefaßt hat; er wird gradezu mystisch.

Seine Fährte ist falsch: es gibt kein Gesetz für den Zusammenhang der Moral mit dem Weltlauf. Freilich kommt, wer nicht stiehlt, schwerlich ins Zuchthaus, aber diese äußerlichen Wirkungen der Moral haben mit ihrem innern Wesen nichts zu schaffen.

In der Moral gibt der Geist der Gattung dem Einzelnen das Gesetz, das dieser, insofern er der Gattung angehört, zugleich als das seinige empfindet. Das Gesetz gebietet unbedingt, auf den Erfolg für das Schicksal des Einzelnen kommt gar nichts an. Für den Einzelnen ist, todtgeschlagen zu werden, das Ende des Schicksals überhaupt; dennoch verbietet die Sitte oder die Moral jedes gesunden Volks die feige Flucht vom Schlachtfeld als das Schimpflichste. In der Erfüllung des Gesetzes tritt dann wieder innere Befriedigung ein: Wanderer, verkünde zu Sparta, daß wir hier liegen dem Gesetz gemäß.

Von dieser Befriedigung kann aber nur die Rede sein, wenn der Geist der Gattung sich greifbar verkörpert, als Sitte des Volks, der man sich eigen fühlt. Diese Gebundenheit fehlt dem gebildeten Russen unsrer Tage, er muß sich sein Gesetz im eignen Innern suchen, und das macht unsicher und unbehaglich.

Turgenjew behandelt mit besondrer Vorliebe das Gebiet der Liebe. Es ist ganz merkwürdig, eine wieviel bessere Rolle bei ihm die Frauen spielen: sie sind einig in sich, wissen was sie wollen, gehn grade auf ihr Ziel los; die Männer finden keinen Rath und lassen sich unterjochen.

Wenn Rudin von der Leidenschaft nicht stark genug erfaßt wird, um die junge Dame, die ihm ihre Liebe erklärt, der Mutter zu entführen, und deshalb als Feigling bei ihr in Verachtung geräth, so ist so etwas in der Anlage der Figur beabsichtigt; der Held im „Faust" aber soll eine ganz normale Figur sein, und es geht ihm im Grund ebenso. Als die verheirathete Frau ihm ihre

Liebe bekannt, verschanzt er sich hinter sein Gewissen, wie er es aus der europäischen Moral überkommen: aber das läßt Wera keineswegs gelten; sie erkennt nur das Recht der Natur, die Sünde ist ihr eine Pflicht, und wäre nicht der Geist der Mutter dazwischen gekommen, das Gewissen hätte den Helden nicht geschützt. Ebenso fällt sein Geistesverwandter Szanin in den „Frühlingsfluthen" doppelt seinem guten und seinem bösen Engel.

Ueberall haben die Frauen die Initiative, sie bestimmen die Sachlage; sie selbst werden durch die Phantasie erregt, durch die Neugier; wie lange das durch die Neugier erregte Gefühl bei ihnen vorhalten wird, dafür bieten sie keine Garantie, aber sie verlangen gebieterisch Unterwerfung unter die Leidenschaft. Der Mann spielt dabei immer etwas von Belawin; so in dem reizenden Genrebild „Assja", im „Raufbold", in „Helene" u. s. w.

Die Mystik der Resignation erscheint immer halb als Wirkung der Trägheit, als Unfähigkeit zum Entschluß. Diese Trägheit hat denn aber auch eine andre Wirkung: ergibt man sich einmal der Leidenschaft, so wird man ihr willenloser Sklave, um so unbedingter, je schlechter die Gebieterin ist, der man zu Füßen liegt. „Der Brigadier", „eine Correspondenz", „der Edelmann der Steppe", am meisten „Petuschkow", sind glänzende Bilder dieser Vorstellung, mit einer Wahrheit durchgeführt, die man bei jeder neuen Lectüre mehr bewundert. Es fehlt diesen Männern an Phantasie, die das Weib zu viel hat: darum wird für sie die Gewohnheit ein unerbittlicher Tyrann.

Ein größeres Bild, in der vollsten Farbenpracht, von einem Reiz in der Stimmung, wie ich wenig Novellen kenne, sind die „Frühlingsfluthen". Daß aber der Dichter bei diesem Bild garnicht den Humor aufkommen läßt, daß er vollends bei Petuschkow, über den ich regelmäßig aus vollem Halse lache, ein tragisches Motiv durchklingen läßt, darin liegt für mich das Mystische in seinem Genius.

Der Schluß der „Frühlingsfluthen“ gehört weniger organisch zu dem Ganzen als die pessimistische Ouverture: in Wirklichkeit kehrt Szanin, nachdem das Bild seiner Liebe mit Scham und Reue an ihm vorübergezogen, in den Kreis zurück, den er durch Geist und Anmuth belebt: die Reise nach Amerika liegt nicht in seiner Natur.

Den zahlreichen Verehrern Turgenjew's in Deutschland wird es vielleicht erwünscht sein, die chronologische Ordnung seiner Schriften zu erfahren.

Iwan Turgenjew ist 1818 geboren, aus dem Gouvernement Orel, wo er noch ein Gut besitzt.

Seine „Bilder aus dem Tagebuch eines Jägers“ erschienen einzeln 1846—1851; mehrere derselben mußte er der Censur wegen zurückhalten; eine seiner neuesten Erzählungen, „der Edelmann der Steppe“, und vielleicht auch „die lebendige Abgestorbene“ gehören unter die Reminiscenzen dieser Zeit.

1846: „Der Raufbold“, „die drei Portraits“, „der Jude“ (eine Skizze mit virtuosenhafter Ausarbeitung der Details).

1847: „Petuschkof“.

1849: „Die Theilung“, ein Lustspiel. Turgenjew hat noch verschiedene Versuche der Art gemacht, den letzten 1851, die aber nicht übersetzt sind. Von einem ausgezeichneten Schauspieler, Martynost, gegeben, machten sie in Rußland viel Glück.

1850: „Tagebuch eines überflüssigen Menschen“.

1851: „Die drei Begegnungen“ — die einzige in seinen Novelletten, in der ich etwas von Hoffmanns Art erkenne.

1852: „Mumu“ und „die Herberge auf der Landstraße“ — finstre Bilder aus den Zuständen der Leibeigenschaft.

1853: „Die beiden Freunde“.

1854: „Der Antschar“, „eine Correspondenz“.
1855: „Rudin“.
1856: „Faust“.
1857: „Zwei Tage im Urwald“, „Assja“.
1858: „Das adlige Nest“.
1859: „Helene“.
1860: „Eine erste Liebe“.
1861: „Väter und Söhne“.
1863: „Erscheinungen“.
1865: „Der Hund“, eine geistreich tolle Caprice.
1866: „Rauch“.
1867: „Geschichte des Leutnant Jergunoff“, „der Brigadier“.
Zwischen 1868 und 1871: „Die Verlassene“, „eine seltsame Geschichte“, „Traupmanns letzte Nacht“, „ein König Lear auf dem Dorf“.

Nach 1871: „Toc-toc-toc“, „Frühlingsfluthen“, „der Edelmann der Steppe“, „die lebendige Mumie“. — Wie ich höre, hat Turgenjew gegenwärtig einen größeren russischen Culturroman in Arbeit, was mich herzlich freut: ich wünsche ihm für das starke Leben, das in ihm gährt, einen stärkern Spielraum als die kleinen Verhältnisse, in denen sich seine Dichtung gewöhnlich bewegt: der gewaltige Athem, der die enge Brust zu sprengen droht, streift dann mitunter an's Fratzenhafte.

Als Künstler, wie ich mich mehr und mehr überzeuge — ich meine auf dem bestimmt abgegrenzten Gebiet der Novelle — ist er der erste unter den Lebenden: sowohl in Betracht der Fülle von Zügen, die er zeigen kann, als in der Wahl derer, die er zeigt.

Studien über den englischen Roman.

I.

November 1873.

Mehr und mehr scheint sich der Geschmack unsres Publicums zu Gunsten des englischen Romans gegen den französischen auszusprechen, was um so bemerkenswerther ist, da die Engländer uns das Lesen keineswegs leicht machen.

Die französischen Novellisten, gewöhnt, für ein lebhaftes und unruhiges Publicum zu schreiben, geben sich alle Mühe, die Aufmerksamkeit zu erregen und zu fesseln; nach diesem Zweck ist bei ihnen die Folge der Bilder und Ereignisse abgewogen, man ist immer orientirt und weiß, was der Verfasser will. Die Franzosen, wo sie ihrer eigensten Natur treu bleiben — seit Balzac hat sich vieles verändert — verfolgen eine bestimmte Passion Schritt vor Schritt mit dramatischer Steigerung bis zur Katastrophe; die Figuren zeichnen sie nur so weit, als es zum Verständniß der Handlung nothwendig ist, das Uebrige wird in flüchtigen Umrissen hingeworfen. In der Regel geht der Held ganz in seine Leidenschaft auf, die mit Beredtsamkeit sich ausspricht, was er nebenbei treibt und ist, scheint von weniger Belang. So bleibt man immer bei der Sache, die Phantasie wird nicht auf Abwege geführt, was der Dichter will, tritt deutlich hervor, man kann, gleichviel ob mit der

Empfindung oder dem Verstand, nachrechnen, ob die Gleichung stimmt.

Die Engländer machen es dem Leser nicht so bequem. Sie lassen sich gehn, sie brauchen, um sich zu bewegen, einen breiten Raum; eine Erzählung in dem engen Rahmen einer Novelle zu vollenden, ist ihnen fast unmöglich. Sie haben eine so unbefangene Freude an den einzelnen Personen, die sie vorführen, daß sie oft gar nicht überlegen, was sie aus ihnen machen wollen. Episode drängt sich an Episode, in der Handlung treten soviel retardirende Momente ein, daß man sich zusammennehmen muß, um ihr mit Interesse zu folgen. Diese Unart soll in keiner Weise beschönigt werden.

Es ist im Theater nicht anders: der Gegensatz zwischen Shakespeare und Racine besteht noch heute, selbst in der geringsten Gattung der Komödie. Im französischen Lustspiel kann man stets ermitteln, warum die eine oder die andre Figur grade an diese Stelle zu stehn kommt; im englischen Lustspiel ist das selten möglich. Bei einem gewaltigen Geist wie Shakespeare fügen sich auch die disparatesten Elemente dem großen Zug seiner Inspiration; aber bei seinen Zeitgenossen, Nebenbuhlern und Nachfolgern sieht man deutlich, was für Bedenken die schrankenlose Freiheit hat.

Nun wird man allerdings reichlich entschädigt durch den neuen Stoff, den man bei den Engländern gewinnt. Bei ihren bessern Schriftstellern weit mehr, als bei vielen unsrer eignen Dichtungen hat man in jedem Augenblick das stärkste Gefühl der Realität; man glaubt an Alles, was sie erzählen, denn man sieht es leibhaftig vor Augen.

Früher sprach man immer von der britischen Freiheit, die es dem Schriftsteller möglich mache, sich in voller Kraft zu bewegen. Diese Redensart ist jetzt wohl verbraucht; ich möchte wissen, wer in Deutschland einem Novellisten verwehren wollte, zu schreiben, was er Lust hat, es wäre denn der Geschmack des Publicums, den

die englischen Schriftsteller doch auch berücksichtigen müssen. Dann hört man wieder: der englische Roman zeigt uns darum mehr lebendige concrete, originelle Figuren, weil das englische Leben sie im reicheren Maße bietet. Aus eigner Anschauung kann ich darüber nicht urtheilen, aber ich kann die Stoffe der englischen und deutschen Novellisten mit einander vergleichen, und da finde ich jene Ansicht wenigstens nicht in dem Umfang begründet, daß sie von durchgreifendem Einfluß auf die Kunstleistung sein sollte. Z. B. die Londoner Skizzen von Dickens: kann man die Stoffe in Berlin nicht ebenso gut haben? Dickens versteht nur besser zu erzählen. Man halte „Punch" neben die „Fliegenden Blätter", komisch gedacht sind die Gegenstände in dem einen wie in den andern, nur führt „Punch" die Bilder besser aus. Wenn wir einmal ein Talent haben, das Liebe und Lust zur Sache mitbringt, so bieten sich die Stoffe in überreichem Maß: die komischen Originale, die Jean Paul uns zeigt, können wahrlich mit allem wetteifern, was Dickens gesehn oder erfunden hat; nur hat der englische Dichter einen längern Athem, und das ist für die Wirkung die Hauptsache. Wenn wir bei Jean Paul anfangen, für eine wunderliche Figur warm zu werden, ist sie in der Regel wieder verschwunden, während Dickens vor unsern Augen so lange mit ihr Fangball spielt, daß wir sie nicht wieder vergessen. Wo haben die englischen Romane eine Figur aufzuweisen wie Onkel Bräsig oder Küster Sur? Sam Weller freilich scheint unvergleichlich, aber nicht blos Fritz Salmann, sondern auch Nante Strumpf sind Figuren, die sich sehn lassen können.

Mit einem Wort: ich glaube, daß es unserm Leben an Realität gar nicht fehlt, daß es nur darauf ankommt, sie zu sehn, und daß, wenn unsre Romane an Realismus den englischen nachstehn, die Schuld mehr an den Autoren liegt als an den Gegenständen. Die englischen Autoren haben im Durchschnitt ein geübteres Auge für die Eigenart der Physiognomie, die ihnen das Leben entgegen

bringt; wenn dieselbe auch nicht bei allen einen so nervösen Eindruck macht wie bei Dickens, dem sich jede zu einer Art fieberhafter Hallucination gestaltet, so drängt sie sich ihm doch lebhafter und unmittelbarer auf als uns.

Sie sind ferner gewöhnt, die Erscheinung, die sie frappirt, in den Einzelheiten mit Aufmerksamkeit zu beobachten, sie zerlegen den Vorgang oder auch das Bild in seine Theile, beobachten deren Succession und bemühen sich, in Worten das im Detail nachzubilden, was sie gesehn haben; sie thun das nicht blos, wo es darauf ankommt, den Zusammenhang des Ganzen zu motiviren, sondern sie thun es aus Liebe zur Sache, überall, instinctmäßig; sie haben unmittelbare Freude am Epischen.

Zu der realen Darstellung von Menschen gehört die Kenntniß ihrer Beschäftigung. Hier sind nun die englischen Romane von einer Gründlichkeit ohne Gleichen, sie haben die Eigenthümlichkeiten der Stände, der Handwerker, ferner des Prozeßverfahrens so genau im Kopf, daß man manchen Roman wie ein Lehrbuch studiren kann. Sehr oft übertreiben sie es dabei, sie muthen dem Leser zu, sich an ihren Vorstudien zu betheiligen, was unkünstlerisch ist; aber die Vorstudien sind nothwendig, um gleichsam dem Handgelenk in der Nachbildung der Figuren jene Sicherheit zu geben, ohne die das Gefühl der Wirklichkeit nie hervorgebracht wird. Hier freilich wird der englische Roman durch die fester gefugte Form der Sitten und Gebräuche sehr begünstigt.

Die englischen Novellisten haben durchweg etwas von Humor: sie begnügen sich nicht damit, die Figuren, die sie zu ihrem Bilde brauchen, von dem Standpunkt aus anzusehn, dem sich das Bild am günstigsten präsentirt, sondern sie gehn um sie herum, sie betrachten sie von allen Seiten, sie merken sich auch diejenigen Eigenschaften, die zu dem Zusammenhang der Haupthandlung nicht gehören, aber nöthig sind, um den Charakter zu runden. Ihre Figur muß immer auf die Füße zu stehn kommen, in welche Si-

tuation sie sich auch versetzen möge. Es ist noch das alte Verhältniß wie zwischen Shakespeare und Corneille: die englischen Figuren gehen nie in eine bestimmte Leidenschaft, eine bestimmte Tendenz, ein bestimmtes Charaktermerkmal auf, sondern sie haben außerdem noch Eigenschaften mit allen Sterblichen gemein, und andre, die ihrer Hauptrichtung widersprechen, also einen komischen Contrast hervorbringen können. Dadurch nun, daß der Dichter seinen Charakter von allen Seiten, auch von der widerspruchsvollen, so genau kennt, entsteht jene Glaubwürdigkeit, die uns mit Romanfiguren verkehren läßt wie mit wirklichen Wesen; der Humor ist das Stereoskop, das flachen Zeichnungen den Schein der Tiefe gibt.

Der Hauptvorzug aber der englischen Novellisten ist, daß sie nicht blos die Wirklichkeit, die sie darstellen, sondern auch das Material, in dem sie darstellen wollen, gründlich studiren. Das Material ist die Sprache, Wörterbuch und Syntax. Wer im Englischen recht gut bewandert ist, wird doch bei der Lectüre eines englischen Romans das Lexikon nicht ganz entbehren können, weil die Engländer zum Behuf deutlicher Schilderung eine Wortmasse aufbieten, von der wir keinen Begriff haben. Ich las einen englischen Roman, der mit der Beschreibung eines Schmutzwetters anfängt: man erschrickt förmlich vor dieser Masse von Synonymen, die den Begriff des Schmutzes nuanciren. Ebenso macht es Dickens im Anfang eines Romans mit dem Nebel. Nun wird freilich diese Methode zuweilen roh und unkünstlerisch angewendet, man stellt die Synonyme in elementarer Form nebeneinander. Aber ohne die Synonyme vollständig in der Gewalt zu haben, wird man nie so lebendig schildern können wie z. B. Dickens.

Es ist richtig: bei Beobachtung und Darstellung einer großen Naturerscheinung, eines Feuers, eines Seesturms oder auch einer Seelenbewegung von langem Athem schießen zunächst in der Seele des Dichters blitzartig Lichter, Farben, Gestalten durcheinander, und diese Vision ist das Erste und Nothwendige; aber er würde

ie nicht fixiren können, wenn er nicht über das Kunstmittel frei
erfügte, wenn ihm nicht für alle sinnlichen Erscheinungen die
Nuancen der Wortbezeichnung vollkommen gegenwärtig wären.
So kommen ihm die Synonyme grade so rasch wie die Farben,
nd dem Leser wird deutlich, was der Dichter gesehn hat.

Ferner der Satzbau. Darin ist der Engländer durch seine
Sprache freilich viel günstiger gestellt. Der Einzelne kann frei
rfinden, ohne deshalb incorrect zu werden, in gewissem Sinn
at nicht blos jede Provinz, sondern jede Gesellschaft ihre eigne
Syntax. Auch diese wird von den englischen Novellisten sehr
ründlich studirt. Wie prachtvoll charakteristisch macht sich bei W.
Scott das Plattschottische, bei Dickens der Londoner Cant. Was
äre Baillie Jarvie in „Rob Roy", was wäre Sam Weller ohne
ie locale Färbung seines Ausdrucks! Wie viele unsrer Novel-
isten aber sind im Stande, sich in einer andern Weise auszu-
rücken, als sie in den Vorlesungen oder im Parlament gehört
haben? Woher anders kommt der ungeheure Erfolg Fritz Reuters,
ls daß er eine neue Sprachquelle, die für eine gewisse Form der
Charaktere die classische ist, uns aufgeschlossen hat? Er ist der
Einzige unsrer Dichter, mit dessen Redensarten sich fremde Leute
uf der Eisenbahn unterhalten, wie es in England allgemein mit
edensarten W. Scott's oder Dickens' geschieht. Berthold Auer-
ich verdient nicht genug Dank, daß er, der erste, unsre Buch-
rache durch Anlehnung nicht blos an das Wörterbuch, sondern
t die Syntax des Dialekts zu verjüngen versucht hat: des Dia-
kts, der noch nicht von der schulmäßigen Reflexion abgeschwächt
nd verarbeitet war.

Endlich noch ein negativer Vorzug der Engländer: sehr frei
n der Ausdrucksweise, sind sie sehr gebunden an die Voraus-
etzungen des common sense; es ist ihnen beständig gegenwärtig,
daß 2×2=4 ist, daß man mit den Beinen geht und mit den
Augen sieht. Ich will nicht behaupten, daß uns diese elementaren

Wahrheiten unbekannt wären, allein unsre frühere literarische Entwickelung hat mit unsrer Phantasie gymnastische Uebungen angestellt, daß sie den Gesetzen des common sense gegenüber sich zu frei fühlt. „Sein und Nichtsein ist identisch“: das ist nicht blos Hegel'sche Philosophie, das war der Grundzug unsrer gesammten Romantik, die in der mondbeglänzten Zaubernacht des Elfenlands sehr leicht eine Figur in die andre verwandelte. Wir haben viel dadurch gewonnen, in der Dialektik sind wir allen Völkern überlegen, ebenso in der stimmungsvollen Träumerei; was aber die Nachbildung des wirklichen Lebens betrifft, und das ist doch die Aufgabe des Romans, so war den Engländern die psychologische Richtung ihrer Philosophie nützlicher als uns die metaphysische der unsrigen.

Der Vorzug gegen die Franzosen liegt nach einer andern Richtung. Bei den Franzosen überwiegt die Stärke des Abstractionsvermögens; ihre leidenschaftlichen Menschen sehen einander auffallend ähnlich. Es scheint eine Eigenthümlichkeit der romanischen Nationen überhaupt zu sein, daß sie in der Kunst gern geprägte Münzen ausgeben. Bei den Engländern muß jedes einzelne Werk von neuer Beobachtung und Reflexion ausgehn, es muß sich auf eigne Füße stellen, die sittlichen Begriffe wie die Charakterformen, mit denen es hantirt, werden immer auf die Goldwage gelegt.

Bei dieser steten Erneuerung des realistischen Beobachtens behalten die englischen Romane auch später, wo der Geschmack eine andre Richtung genommen hat, und wo sie nicht mehr zur Unterhaltungslectüre gehören, historischen Werth. Aus Sterne, Fielding, Smollet, Goldsmith erfährt man noch heute ganz genau, wie im Anfang oder der Mitte des vorigen Jahrhunderts Gelehrte, Künstler, Landedelleute, Apotheker, Aerzte, Reitknechte, Tagediebe u. s. w. sich gehabt, wie sie geredet, wie sie gedacht und empfunden haben; man lernt ihre Lebensbeziehungen, ihren Glau-

ben und ihre Vorurtheile kennen und empfängt ein reales Sittengemälde.

Dagegen lernt man aus der „Neuen Heloise" über die Sitten das Jahres 1762 unmittelbar gar nichts: die Leidenschaften und Conflicte, von denen sie handelt, sowie die Charaktere, welche bei der Gelegenheit zum Vorschein kommen, tragen die Farbe der Subjectivität des Dichters, und sind nur insofern charakteristisch für die Zeit, in der sie spielen, als die Subjectivität des Dichters charakteristisch für diese Zeit ist. Sollte man aber diesen Vergleich ablehnen, weil es ja Rousseau durchweg mehr auf Erörterung moralischer Probleme als auf Darstellung von Zuständen ankam, und weil das Medium, durch das er die Welt anschaute, ein getrübtes war, so nehme man ein beliebiges von den frivolen Büchern seiner Periode, den „Faublas" oder die „Liaisons dangereuses": hier kommen zwar Sitten vor, die in einer andern Zeit undenkbar wären; aber einmal beschränkt sich die Sittenschilderung einseitig auf den engen Kreis, dem der Verfasser angehört, und dann sind die Sitten unfähig, volle, runde und eigne Charaktere zu bilden. Die liederlichen Herrn und Damen sehn einander zum Verwechseln ähnlich, sie sind dem Grade, aber nicht der Art nach von einander verschieden, sie sind eigentlich nur die an sich unwesentlichen Träger der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit, die den Gegenstand des Buchs ausmacht.

Der Gegensatz hat einen historischen Grund. Der einzelne Novellist ist bei den Engländern darum realistischer als der einzelne bei den Deutschen, weil die englische Volksseele, die in ihm spricht, seit nahezu zwei Jahrhunderten eine ganz andre Schule durchgemacht hat als die unsrige. Auf diese Schule einen flüchtigen Blick zu werfen, scheint mir sehr der Mühe werth.

II.

Wenn man eine gebildete Miß um Rath fragt, an welchem Prosaiker man am besten seinen Stil bilden kann? so empfiehlt sie ohne Besinnen den „Zuschauer“. Das Blatt enthält in der That das vortrefflichste Englisch, es wird heut im gebildeten Publicum noch eben so eifrig gelesen wie vor 160 Jahren, da es erschien; man kann sagen, daß sich in ihm hauptsächlich die moderne englische Denkweise fixirt hat.

Um wie viel jünger sind wir in unsrer Bildung! Man nehme einen der besten Prosaiker aus jenen Jahren in die Hand, etwa Thomasius oder Christian Weiße: es ist rein unmöglich, sie zu lesen, wenn man nicht einen literarhistorischen Zweck verfolgt. Wenige Ausnahmen abgerechnet, kann man deutsche Prosaiker erst seit dem Ende der fünfziger Jahre genießen.

Man hat Addison und Steele, den Verfassern des „Spectator“, nachgesagt, sie hätten sich nach französischem Muster gebildet und die englische Sprache französirt: das ist nur so weit richtig, als man es etwa auch von Lessing sagen kann. Die englische Sprache war gegen Ende des 17. Jahrhunderts ziemlich verwildert und hatte eben darum an Kraft eingebüßt; diese Kraft schufen ihr die Schriftsteller aus der Zeit der Königin Anna wieder, indem sie jedes Wort und jeden Satz in die richtige Stellung brachten, in der er wirken konnte. Die Grundlage ihres Denkens und Empfindens ist durchaus national. Am meisten wird man das am „Zuschauer“ gewahr: in den kleinen Novellen, Gesprächen, Erzählungen, Abhandlungen treten die Figuren mit vollendeter Deutlichkeit hervor, nicht etwa als bloße Behelfe der Conversation, sondern in concreter Fülle verschiedenartiger Eigenschaften; mit Fleisch und Blut, mit Ernst und Humor. Die Richtung ist moralisch, aber in keiner Weise doctrinär, sondern von jenem Matter-of-fact-Geist durchdrungen, der überhaupt das Englische kenn-

zeichnet. Mit diesem Inductionsverfahren in der Charakteristik wie in der Reflexion ist der „Zuschauer" die Grundlage des modernen englischen Romans.

In dem unmittelbar vorhergehenden Zeitraum trat die Erzählung gegen das Drama, namentlich gegen das Lustspiel in den Hintergrund. Das Lustspiel schildert uns bis zum Gräßlichen verwilderte Sitten und Menschen, aber mit der handgreiflichsten Bestimmtheit. Die Dichter waren vorwiegend Cavaliere, Feinde nicht blos der Puritaner, sondern der sittlichen Ordnung überhaupt; sie waren auch wiederholt Gegenstand des Angriffs von Seiten streng gesinnter Geistlichen. Dieser Gegensatz bestimmt die literarische wie die politische Entwickelung. Wer ihn aus der Geschichte nicht näher kennt, findet in Walter Scott's „Woodstock", in Roger Wildrake und Markham Everard die entsprechenden Typen dafür.

Das Leben in England war unter den letzten Stuarts entsetzlich verwildert, brutale Gewaltthätigkeit wurde von den Besitzenden nicht blos ausgeübt, sondern als Recht in Anspruch genommen; von Treu und Glauben war nicht die Rede. Der Haß gegen die Puritaner erstreckte sich auch auf ihre Moral und ihre Begriffe von Ordnung. Es galt gradezu für unanständig, moralisch zu sein.

Hier griff nun der „Zuschauer" ein. Addison gehörte zur herrschenden Classe; nichts lag ihm ferner als das mürrische, ungehobelte, steifleinene Wesen der Puritaner, das die Sittlichkeit um allen Credit gebracht hatte. Er zeigte aber, und zwar nicht in Lehren und Vorschriften, sondern in unterhaltenden Beispielen, daß zum Wesen eines echten Gentleman auch die Moral gehört, daß diese seiner Liebenswürdigkeit und Heiterkeit keinen Eintrag thut. Er sprach aus, was die öffentliche Meinung dunkel empfand, und wurde grade darum der Mann seiner Zeit.

Man kann sagen, daß die Romane des Jahrhunderts sich hauptsächlich um den Versuch drehn, was das Leben reizend macht,

mit dem, was ihm bleibenden Gehalt verschafft, in Einklang zu setzen. Darin gingen sie Hand in Hand mit der Locke'schen Philosophie, welche die Moral auch nicht auf ein kategorisches Gebot, sondern auf das allgemeine Wohl begründete. Hier blieb noch eine Frage offen. Daß durch die Sittlichkeit das Durchschnittswohl der Menschen gefördert wird, läßt sich leicht erweisen: aber wie steht es mit dem Glück des Einzelnen, dessen Wünsche und Begierden dem Durchschnittsmaß widerstreben?

Diese Lücke suchten dann Locke's Nachfolger, die Psychologen; zu ergänzen, und mit ihnen im Verein die Romanschreiber, jeder in seiner Art, aber alle auf dem Wege der Induction, des Matter-of-fact.

In dem ersten der großen Romanschriftsteller, mit welchem England die moderne Weltbewegung der Literatur einleitet, tritt die Tendenz noch nicht so deutlich hervor, oder vielmehr, Zweck und Mittel haben sich noch nicht in Einklang gesetzt. Der „Robinson" erschien 1719, acht Jahre nach dem „Zuschauer". Er wurde ein Weltbuch, weil er mit genialer Kraft einen Gegenstand von welthistorischer Bedeutung behandelte, den alt germanischen Wandertrieb; wie dieser Trieb sittliche Verhältnisse zerreißt und durch die innere Unruhe den Menschen mit sich selbst entzweit, das ist stark ausgesprochen, und man kann nicht daran zweifeln, daß es dem Verfasser Ernst ist. Freilich ist die Schilderung so mächtig, daß sie dem moralischen Zweck widerspricht: der Leser wird selbst Robinson und fühlt sich auf der Insel so heimisch, daß es ihm nicht einfällt, die Einsamkeit als Elend und Strafe zu betrachten; das Elend geht vielmehr erst an, als die civilisirte Welt wieder eintritt mit ihren gemeinen Intriguen, mit ihrer brutalen Undankbarkeit. Als Robinson, der mit seiner eisernen Arbeit auf der wüsten Insel ein so prächtiges Bild gibt, mit in die Intriguen der Civilisation verstrickt wird, hat der Leser ungefähr das Gefühl Gulliver's, wie er von den tugendhaften Pferden zu den

Yahoo's zurückgekehrt ist. „Gulliver" erschien wenige Jahre nach dem Robinson, 1726.

Der Verfasser des Robinson, Daniel Defoë, hatte mehr Grund, von der Civilisation seiner Zeit und mittelbar von der menschlichen Natur übel zu denken, als der Dichter des „Gulliver", der das Wesen der Yahoo's hauptsächlich an seiner eignen Seele studirt hatte. Defoë war ein tüchtiger edler Charakter, der mit vollster Energie und mit glücklichem Erfolg hingebend für das Wohl seines Vaterlands gewirkt hatte: dafür wurde er unter dem Tory-Regiment an den Pranger gestellt, und als die Whigs ans Ruder kamen, verfiel er undankbarer Vergessenheit, weil er sich nicht zugedrängt, da die Beute vertheilt wurde. Erst im höheren Alter wurde er Dichter. Aber was an Misanthropie in seinem Gemüth vorhanden sein mußte, trat nur selten hervor; im Ganzen ist seine Dichtung von Freude am Leben getragen und vom Glauben an die Macht des guten Willens.

Was seine Kunstform betrifft, so ist er vielleicht der größte Realist, der je gelebt Er schildert auch das Phantastische so umständlich, nüchtern und in so logischem Zusammenhang, daß man zum Glauben gezwungen wird, man könnte von der Insel, die er beschreibt, einen vollständigen Grundriß entwerfen.

Von ihm haben all seine Nachfolger gelernt. Er selbst hat noch eine Reihe von Romanen geschrieben, die sich mit dem englischen Leben beschäftigen: sie sind höchst verdienstvoll, aber da sie nicht wie der Robinson durch die europäische Theilnahme getragen wurden, sind sie bei dem Uebermaß der spätern Production in Vergessenheit gerathen.

Vorläufig gerieth der englische Roman ins Stocken, während der französische aufblühte. „Gil Blas" erscheint 1715—35, Prevost beginnt seine Novellen 1729 („Manon Lescaut" 1733), Marivaux 1731 („Marianne"), Crebillon 1736 („les égarements du coeur et de l'esprit"), Duclos 1740: eine Reihe großer

Talente, deren Schöpfungen auch heute noch im französischen Publicum Beachtung finden.

Im Ganzen hat der französische Roman jener Zeit den entgegengesetzten Strich des englischen: er tritt nicht für Ordnung und Sitte ein, sondern er protestirt gegen die künstlich gemachte Hofsitte, gegen die Allongenperücke, gegen die Bigotterie, gegen den academischen Ton; er ist im wesentlichen die literarische Fortsetzung der Regentschaft. Im Roman wie vorher im Theater folgen die Franzosen spanischen Vorbildern: „Gil Blas“ ist zwar frei erfunden, aber im Ton der spanischen Schelmenromane, wie auch die Handlung nach Spanien verlegt ist; ein gutartiger lustiger Vogel kommt in alle möglichen Situationen, auch die schimpflichsten, und lernt bei der Gelegenheit die verschiedenen Schichten der Gesellschaft kennen, die aber keineswegs mit der breiten Gründlichkeit des englischen Romans dargestellt, sondern leicht, anmuthig und pikant skizzirt werden. Das Leben erscheint lustig, wenn auch nicht erbaulich: was den Gil Blas hauptsächlich von den Engländern unterscheidet, ist, daß auch nicht einmal der Versuch gemacht wird, irgend wo Kraft aufzubieten, sei es im Guten oder im Schlimmen; es geht alles wie es eben geht. Eine ähnliche Schwäche des Charakters zeigt sich auch bei Prevost und Duclos. Der Letztere wird mit der Liederlichkeit in seinen Romanen sogar recht lästig, während er in den späteren „Réflexions sur les moeurs de ce siècle“ großen Scharfsinn und Einsicht in den Zusammenhang der sittlichen Bestimmungen verräth. Marivaux verdeckt die Schwäche seiner Zeichnung durch zum Theil sehr feine und geistreiche Reflexionen, die aber meist auf eitle Selbstbespiegelung herauskommen. Seine Muse ist die Coquetterie, freilich eine Coquetterie, die gar nicht ohne geistige Bedeutung ist. Im Ganzen gelingen den Franzosen die Romane von größerem Umfang weniger, ihr eigentliches Feld ist die Novelle, die rasch zum Ziel führt und im Wesentlichen nur das gibt, was zum Haupteindruck des Bildes

gehört. Eine Novelle wie Manon Lescaut würde ein Engländer nie zu Wege bringen; ich meine nicht blos die Kunstform, diese zierliche Malerei alla prima, in der die Phantasie gern nachhilft, den reizenden Eindruck zu vervollständigen, sondern auch den Inhalt, die schöne Darstellung der Schwäche, die zum Schlechten und Schimpflichen führt und die dennoch auch für den Unbefangenen etwas Rührendes hat. Das Laster und die Liederlichkeit wissen die Engländer ebenso darzustellen wie die Franzosen, aber sie verlangen überall eine gewisse Kraft und Energie, die bloße Hingebung und Gebundenheit ist ihnen unverständlich und langweilig.

Die Blüthe des englischen Romans beginnt 1740. Zuerst kommt Richardson: „Pamela" 1740, „Clarissa" 1748, „Grandison" 1753.

Bekanntlich ist Richardson der specifische Moralist; um ja nicht mißverstanden zu werden, gibt er schon auf dem Titel den vollständigen moralischen Satz an, den er im Roman erweisen will. Aber er ist nicht blos das, es fließt in seinen sittsamen Geschichten viel kräftiges altenglisches Blut. Er ist noch immer eine sehr bekannte Persönlichkeit, aber seine Werke werden nicht mehr gelesen, und sie verdienten es doch, freilich in einem andern Sinn als zur Zeit ihres Erscheinens. Damals erbaute man sich an ihnen und zog aus ihnen Regeln des sittlichen Verhaltens, heute erfährt man aus ihnen Manches über die thatsächlichen Sitten aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Es ist bereits daran erinnert, daß in England die brutale Gewaltthätigkeit der Besitzenden alles Maß dessen überstieg, was wir uns jetzt vorstellen können. Von dieser Brutalität gibt Richardson vielleicht das deutlichste Bild. Wollten wir ihn der Uebertreibung zeihen, so finden wir in den Romanschreibern von entgegengesetzter Richtung, bei Fielding und Smollet, dieselben Thatsachen, nur anders beurtheilt. Ja in einem Buch, das Jeder von uns kennt und das erst 1766 erschien, dem „Landprediger

von Wakefield" sind noch deutliche Spuren davon erhalten. Nicht blos die völlige Schutzlosigkeit der armen Predigerfamilie dem jungen liederlichen Squire gegenüber, sondern auch die Art, wie der wohlgesinnte ältere Squire sie nachträglich in Schutz nimmt, verräth Rechtszustände, durch die auch im „freien" England die Menschenwürde mit Füßen getreten wurde.

Bei Goldsmith merken wir das nicht so, weil der Reiz der übrigen Erzählung uns weniger an diese Dinge denken läßt. Bei Richardson aber ist es der wesentliche Inhalt und schlägt uns ins Gesicht. Der Schwache ist bei ihm schutzlos; ihm kommt weder das Gesetz noch die allgemeine moralische Bildung zu Hilfe; er hat nur einen Halt, die eigne absolute Moralität. Die Christen ließen sich lieber verbrennen und zerreißen, als daß sie dem Jupiter opferten; dafür kamen sie in den Himmel. Richardson ist zwar Christ, aber der Himmel ist ihm doch nicht so unmittelbar gegenwärtig, er zieht es vor, wenn die gequälte und gefolterte Tugend zuletzt noch auf Erden belohnt wird; wenigstens entgeht der Uebelthäter seiner Strafe selten.

Pamela ist den Verführungen ihres Dienstherrn, eines jungen Squire, ausgesetzt, sie widersteht tugendhaft, er wendet die niederträchtigsten Mittel an, Mißhandlungen jeder Art, Beschimpfungen, Verleumdungen; sie ist mehrmals hart am Selbstmord, aber auch den verbietet ihr die Tugend, und ebenso verbietet sie ihr, die Waffen, die sie gegen ihren Brodherrn in Händen hatte, gegen ihn anzuwenden. Endlich wird er erweicht und bietet ihr seine Hand. Nach unserm Gefühl müßte sie ihn nun verabscheuen; es ist auch keineswegs so dargestellt, als ob sie eine individuelle Leidenschaft für ihn hätte; seine große Gnade rührt sie dergestalt, daß sie ganz außer Fassung geräth. „Ich war so kühn, erzählt sie einmal selbst, seine Hand zu küssen", und als sie nun wirklich geheirathet wird, gibt sie sich heimlich alle Mühe, sich Bildung anzueignen, um auf der Höhe ihres Herrn zu sein.

Das ist die Gefahr eines Romanschreibers von moralischer Tendenz: die moralischen Begriffe ändern sich mit den factischen Verhältnissen, auf die sie angewendet werden sollen. Wir können mit der guten Pamela nicht mehr mitgehn. Damals rief sie Thränen der Bewunderung hervor, nicht blos in Deutschland, wo man mit dergleichen freigebig war, sondern auch in Frankreich, wo ein dramatischer Dichter von verwandter Tendenz, Nivelle de la Chaussée, den Roman gleich nach seinem Erscheinen übersetzte.

In „Clarissa" sind nicht die Leiden der Armuth, sondern die Leiden des schwächern Geschlechts dargestellt, das den Brutalitäten des stärkeren nur Tugend entgegen stellen kann. Erst wird sie von ihrer Familie gemißhandelt, die sie zu einer unwürdigen Ehe zwingen will, dann erliegt sie trotz ihrer Tugend nicht den Verführungen, sondern der Gewalt und Heimtücke eines Bösewichts, bleibt aber im Innern vollkommen moralisch. Diesmal ist die Sittsamkeit von einem Raffinement, daß man mitunter nicht weiß, ob man die Heldin wegen ihrer unausgesetzten Bedenken bedauern soll. Desto besser kommt die Brutalität der andern Seite heraus. Clarissa's Vater hat nichts von einem deutschen polternden Alten; zu dieser Höhe des wüsten Despotismus hat sich unsre Phantasie nie aufgeschwungen. Die interessanteste Figur ist der Verführer, Lovelace: diese Mischung von Liebe und Haß gegen sein Opfer ist poetisch gedacht und mit einem Realismus durchgeführt, gegen den selbst Balzac kaum aufkommt. Richardson wurde etwas beunruhigt, als er erfuhr, Lovelace sei der Liebling der gesammten Damenwelt geworden; man ersuchte ihn um einen Ausgang in der Weise Pamela's, der interessante Bösewicht sollte bekehrt werden und heirathen. Diesmal blieb Richardson fest, fester als Klopstock, der ähnlichen Bitten in Bezug auf seinen Abbadonna nicht widerstand; er ließ Clarissa untergehn und Lovelace im Duell enden. Um noch mehr zu thun, erdachte er die Figur des muster-

haften Gentleman Sir Charles Grandison, die ihm aber gründlich mißlungen ist, da die Tugend seines Helden in völlige Langeweile aufgeht.

Richardson's Romane waren einige Jahre die Hauptlectüre Europa's, gewirkt haben sie sonderbarer Weise am meisten in Frankreich. In Deutschland wurde der Dichter sehr bewundert, wozu Klopstock die erste Anregung gab, aber im Ganzen wenig nachgeahmt; am meisten klingt er in Gellert's „Leben der schwedischen Gräfin" durch, 1747—48, nur hat sich der feste Knochenbau Richardson's in reinen Gallert aufgelöst. Varnhagen machte sich einmal den Scherz, den Inhalt des Romans in einer Gesellschaft zu erzählen, ohne den Verfasser zu nennen; allgemein wurde nun gemuthmaßt, er rühre von einem Jungdeutschen her, bis Varnhagen triumphirend zeigte, der Erfinder dieser äußerst zweideutigen Geschichten sei der tugendhafte Gellert. Er glaubte damit seine jungdeutschen Freunde von ihrem übeln Leumund zu erlösen; in der That hatte er nur die Tugend Gellert's in ein neues Licht gestellt. Gellert war gewiß ein braver und rechtschaffener Mann, aber seine Phantasie war nie durch höhere sittliche Gedanken befruchtet worden, und seine Schöpfung wurde, ohne daß er Arg daran hatte, der anstößigsten Art. Ich kenne kein Buch, in dem der sittliche Adel so gräulich verletzt wird. Von den späteren Romanschreibern gingen nur die weniger bedeutenden in Richardson's Fußtapfen.

Für Frankreich dagegen machte er Epoche. Man nehme zwei so verschiedene Schriften wie die „Neue Heloise" und die „Liaisons dangereuses": beide sind so stark Richardson, wie es bei eigener starker dichterischer Kraft nur gedacht werden kann. Valmont ist ganz Lovelace, und Julie eine Seitenverwandte Clarissens, nur daß ihr die Poesie der Leidenschaft aufgeht, von der Clarissa nichts weiß. Auch die „Liaisons dangereuses" haben ein moralisches Aushängeschild, und man sollte überhaupt, wenn man den französischen

Roman im Großen und Ganzen dem englischen gegenüber als unmoralisch verurtheilt, genauer zusehen.

Valmont und Frau von Merteuil verüben allerdings arge Dinge, aber Lovelace und seine Spießgesellen halten ihnen wenigstens die Wage, und Laclos billigt das Schlechte ebenso wenig als Richardson; der Unterschied ist nur, daß bei dem Engländer die Tugend im Vordergrund steht, sich sehr redselig ausspricht und dem Leser den sittlichen Augenpunkt gibt, während sie sich bei dem Franzosen bescheiden im Hintergrund hält. An recht unsaubere Orte führen uns beide.

Noch viel mehr werden wir veranlaßt, unser Urtheil zu modificiren, wenn wir Richardson's Nachfolger und Gegner neben die Franzosen stellen. Richardson gehörte seiner gesellschaftlichen Stellung nach dem kleinen Bürgerthum, seiner Gesinnung nach den Puritanern an, nur daß sich bei ihm das religiöse Element in das moralische umgesetzt hat; Fielding und Smollet stammten aus der Aristokratie und ihre Gesinnung war die der Cavaliere aus der Zeit Carl's II. Fielding begann mit einer Satire gegen Richardson, „Joseph Andrews“ 1742; „Tom Jones“ erschien 1750; Smollet schrieb seinen „Roderick Random“ 1748, „Peregrine Pickle“ 1751. Beide haben die entschiedenste Abneigung gegen Puritaner, Pedanten und Moralisten, aber es ist doch in ihrer Gesinnung ein großer Unterschied: Fielding hat eine eigne Moral, Smollet keine. Fielding sieht die Tugend in der Tüchtigkeit und Gesundheit. Ein vollsaftiger wohlgebildeter Mensch wird allerdings, um seine Kraft auszugeben, mitunter dem Laster verfallen; er wird, um sich Genüsse zu verschaffen, nicht wählerisch in den Mitteln sein; er wird gern seinen Nebenmenschen prügeln, auch wohl im Zorn ihn todtschlagen; was er aber auf diese Weise Schlimmes anrichtet, macht er hundertfach wieder gut durch Großmuth und Hingebung, wo es einmal darauf ankommt. Diese Moral ist nicht unbedenklich, namentlich bei so heißblütigen und

tobsüchtigen Figuren, aber sie gibt wenigstens dem Leben einen lustigen Anstrich, und wenn Fielding uns aus einem Trinkgelage ins andre, aus einer Prügelei in die andre hetzt, wenn seine Helden alle Augenblicke in der Wuth allen Verstand verlieren, so hat man doch bei ihrer unverwüstlichen Lebenslust und Lebensfrische das Gefühl des Sonnenscheins, der die Erde vergoldet. Dies Gefühl hat man bei Smollet nicht. Sein Held Peregrine ist im Grund ein widerwärtiges Geschöpf: der wüste Aristokrat, ohne eine Spur wirklichen Adels, gewaltthätig und rücksichtslos wie Lovelace, aber ohne seine Leidenschaft, nur von Hochmuth und Eitelkeit bestimmt. Dagegen hat Smollet ein andres Verdienst: er verfügt über einen ungeheuren Reichthum von Figuren, und seine Zeichnung ist von einer Bestimmtheit, freilich mit einer gelinden Neigung zum Grotesken, daß man, was er zeigt, nie wieder vergißt.

Diese beiden Schriftsteller sind ihrer echt englischen Natur wegen die Lieblinge des englischen Publicums geblieben. Das ist es, was ich unter der Schule verstehe, welche die modernen englischen Novellisten durchgemacht haben. Copperfield erzählt, er habe schon als halbes Kind diese Romane auswendig gewußt. Copperfield ist, wie wir aus der Lebensbeschreibung erfahren, Dickens selbst. Das erklärt uns Vieles in seinem Schaffen; er sah die Welt nicht blos mit seinen eigenen scharfen und reproducirenden Augen an, sondern zugleich mit den Augen von Smollet und Fielding; ihre Figuren, seiner Phantasie fest eingeprägt, treiben ihn, analoge Erscheinungen zu suchen und zu finden; während unsre deutschen Novellisten ausschließlich auf Wilhelm Meister und Werther angewiesen sind. Die Lectüre fremder Dichter ist immer von geringerer Frucht: man kann aus ihnen viel lernen, aber ihre Bilder gehen einem nicht in Fleisch und Blut über.

Zur englischen Schule gehört aber noch ein dritter, vielleicht mächtiger als Smollet und Fielding, das ist H o g a r t h. Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts wurde er in Deutschland

ausschweifend bewundert, jetzt will man nicht mehr viel von ihm wissen. Mit Unrecht: es ist doch ein ungeheures Leben in seinen Stücken; nur muß man die Originale zur Hand nehmen, die auch durch die besten Nachbildungen nur sehr unvollkommen erreicht werden. Was ist z. B. in der „Heirath nach der Mode" (1745) für ein Reichthum an originellen Figuren! Wie tief dringt der Physiognom auch in das Innere! Was England in der Mitte des vorigen Jahrhunderts war, lernt man aus diesen Bildern deutlicher als aus allen Geschichtsbüchern. Hogarth's Blätter lagen stets aufgeschlagen auf Dickens' Tisch: wieder eine Handhabe für sein Verständniß. Man sehe z. B. bei Hogarth die Hinrichtung an: der Pöbel drängt sich massenhaft um den Galgen, jeder Einzelne mit bestimmtester Physiognomie, in einer oft lächerlichen Beschäftigung, die gegen die Haupthandlung wunderlich kontrastirt. Aus diesen Bildern hat Dickens gelernt, bei einer Massenhandlung, die auf großem Raum vorgeht, alles zugleich zu sehn, das Unwesentliche wie das Wesentliche, das Fratzenhafte wie das Grauenvolle. Er ist dann der Meister des Wortes, und weiß in dem Leser dasselbe Bild hervorzubringen, das Hogarth unmittelbar gibt. Und so mehr oder minder die übrigen englischen Novellisten: sie sind von Hogarth weit mehr befruchtet als die modernen Künstler. Wo kommen die fratzenhaften Illustrationen in Dickens' Werken irgend den mächtigen Schilderungen in Worten gleich! Auch in Dickens' Physiognomik erkennen wir beständig Hogarth heraus. Diese festen Typen leben in seiner Seele, und nach ihnen modelt sich das wirkliche Leben. Freilich kommen auch die Schwächen des Zeichners bei dem Dichter wieder zum Vorschein. Wenn z. B. Hogarth, um das Bier gegen den Branntwein zu empfehlen, auf der einen Platte eine Reihe von Biertrinkern zeigt, alle strahlend von Gesundheit und in ihrem Gott vergnügt, auf der andern die Branntweinläden, angefüllt mit verhungernden halbwahnsinnigen, verzerrten Gestalten: so ist das ein Knalleffect, den Dickens ihm

abgelernt hat, um die Tugend zu empfehlen und das Laster zu geißeln; man stelle den apoplektischen Buttler der Brüder Cheeryble neben den verkommenen Rabulisten Braß! Tugend und gute Verdauung kann Dickens nur ungern von einander trennen.

Diese Vorschule ist ein ungeheurer Gewinn für die modernen englischen Novellisten: was haben wir dafür? Chodowiecki ist ein sehr respectabler Künstler, aber wie wenig ist er bekannt, und wie lose und vereinzelt erscheint, was er gegeben hat, wenn man es neben Hogarth hält! Unsre Novellisten müssen die concreten Dinge des Lebens immer erst auf eigne Hand sehn lernen, während sie mit dem Idealismus schon auf Quarta bekannt werden.

Nun tritt, wenn wir der Zeit nach weiter gehn, in der Geschichte des englischen Anschauens und Dichtens eine ganz neue Erscheinung ein, es ist „Tristram Shandy" 1759. Ueber keinen Dichter herrscht eine so große Meinungsverschiedenheit als über Sterne. Deutschland, auf das er ungeheuer gewirkt hat, schwärmte für ihn, nicht blos Jakobi, Jean Paul, sondern ebenso Goethe und Lessing, man schwäımte nicht blos, man las, man verschlang ihn, man ahmte ihn in hundertfachen Variationen nach. Heute wird es nur die Minorität sein, die mit wirklichem Genuß das Buch von Anfang zu Ende liest, so unterhaltend und geistreich alles Einzelne ist. Auch in England treten immer mehr Stimmen hervor, die ihn tadeln, ja wohl ganz verurtheilen. Am rücksichtslosesten in seiner Verurtheilung ist Thackeray; er läßt an Sterne kein gutes Haar, weder an dem Menschen noch am Dichter. Es ist das um so merkwürdiger, da keiner unter den modernen Novellisten so stark an Sterne erinnert, als grade Thackeray.

Sterne ist der eigentliche Erfinder des Humors, wenigstens der Dichtungsform, die man heut zu Tage mit diesem Ausdruck bezeichnet und für die man in der Philosophie nach den wunderlichsten Erklärungen gesucht hat. Sie ist der grade Gegensatz zu der Art, wie Defoe, Richardson, Smollet erzählen, und findet unter

den ältern Schulen ihre einzige Analogie im „Zuschauer", nur daß bei diesem natürlich entsteht, was im „Tristram Shandy" künstlich gemacht wird. Der „Zuschauer" ist ein Journal, zusammengesetzt aus einzelnen Abhandlungen, Novelletten, Skizzen, die nur lose mit einander verbunden sind; „Tristram Shandy" hat die Allüren eines Kunstwerks, also eines einheitlichen Ganzen, das Künstlerische wird grade in der Auflösung aller Einheit gesucht, und diese Auflösung soll das Symbol eines Naturgesetzes sein.

Die Folge der Vorstellungen in der menschlichen Seele wird ebenso wenig durch ein immanentes logisches Gesetz bestimmt als die Folge der Vorgänge in der wirklichen Welt; eine Vorstellung ruft die andre hervor, als Aehnlichkeit oder Gegensatz, diese wiederum eine dritte, ohne daß zwischen der ersten und dritten irgend ein Zusammenhang besteht. In dem Nervengeflecht der Seele wie im Nervengeflecht der Geschichte verzweigen sich die mannigfaltigsten Fäden bunt durcheinander; das Ganze ruht gewiß auf dem Boden höherer Nothwendigkeit, aber in Bezug auf einander machen sie den Eindruck des Zufälligen.

In dem Zufälligen stehn zu bleiben, widerstrebt aber der menschlichen Natur, und so ruft sie die Kunst zu Hilfe, den innern Zusammenhang der Dinge herzustellen. Wir nennen diejenige Erzählung gut, die nicht blos im Einzelnen Grund und Folge deutlich hervortreten läßt, sondern die auch das erste Glied mit dem letzten auf eine befriedigende Art verknüpft, so daß wir den Eindruck eines wirklichen Ganzen haben. Wir nennen diejenige Deduction gut, in der sich nicht nur jeder Satz mit Nothwendigkeit aus dem nächst vorhergehenden ergibt, sondern in der wir auch den Zweck, aus welchem die einzelnen Sätze gesucht werden, mit Deutlichkeit erkennen. Jede Erzählung, jede Deduction, die diesen Anforderungen nicht entspricht, nennen wir schlecht, und

werfen auf den, von dem sie ausgeht, den Verdacht eines confusen Kopfs.

Nun widerspricht die Form des „Tristram Shandy" allen diesen Anforderungen unerhört. Er macht den Anspruch, eine Erzählung zu sein, gleichwohl wirft der Erzähler Zeitfolge und Causal-Zusammenhang auf das willkürlichste durcheinander; dieselbe Begebenheit wird wiederholt erzählt, und jedesmal, wo eine bestimmte Erwartung angeregt ist, bricht der Erzähler ab. Ebenso verhält es sich mit der Reflexion des Buchs: ich spreche nicht von den Gedanken der einzelnen Personen, die eben durch die Zusammenhangslosigkeit charakterisirt werden sollen und charakterisirt werden, sondern von den Gedanken des Verfassers selbst, die etwas Embryonisches haben, auf eine überraschende Weise in einander übergehn und zerfließen, und nie zu Ende kommen. Es wird ebenso unmöglich sein, einen größern Gedanken des Buchs deutlich nachzusprechen als den Inhalt der Begebenheit anzugeben.

Das Merkwürdigste aber ist, daß diese Methode durch 312 ziemlich umfangreiche Kapitel fortgeht. In einem allerliebsten Buch „Voyage autour de ma chambre", von Xavier de Maistre zur Zeit der Revolution offenbar unter Sterne's Einfluß geschrieben, haben wir dieselbe Methode, aber der Weg ist kurz und wir werden nicht müde. Bei einem verwandten Schriftsteller, der merkwürdigerweise in demselben Jahr mit „Tristram Shandy" zuerst auftritt, bei Hamann finden wir dieselbe Art der Combination, aber sie entspringt deutlich aus der Individualität des Verfassers: die Association der Ideen ist übermächtig über seinen Willen, die Gedanken und Bilder werden nicht von ihm gesucht, sondern sie drängen sich ihm auf Bei Sterne dagegen wird die Absicht einer Kunstform wiederholt ausgesprochen: das ganze 22. Kapitel beschäftigt sich damit, die desultorische Art des Vortrages zu rechtfertigen, freilich wieder auf desultorische Art, so daß man nicht recht weiß, ob der Verfasser im Ernst oder Scherz redet. Wieder-

holt unterhält er sich mit seinem Publicum über die Methode, gut zu erzählen und zu reflectiren, wobei er aber, absichtlich oder unabsichtlich, regelmäßig die Pointe ausläßt.

Man kann nicht sagen, daß er damit durchweg einen komischen Eindruck beabsichtigt; oft genug wirkt freilich der Contrast komisch, bei dem Bericht über ernste Dinge aber wird der Eindruck durch die Zusammenhanglosigkeit abgeschwächt, und das Gleichgültige und Unwesentliche drängt sich in den Vordergrund.

Diese Kunstform entspricht einer besondern Weltanschauung. Wenn Sterne gleich zu Anfang des Romans berichtet, wie der Charakter seines Helden — von dem man freilich nie etwas Rechtes erfährt — bei seiner Erzeugung bestimmt wurde durch die Combination zweier Umstände, die nur die Gleichzeitigkeit, sonst aber nichts weiter mit einander gemein hatten, so ist das seine wirkliche Ansicht vom Zusammenhang der Welt; er glaubt nicht an die Logik des Weltganzen, oder wenigstens nicht an die Erkennbarkeit dieser Logik. Für ihn gibt es keinen Unterschied zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem, zwischen Großem und Kleinem: das Durcheinander von Fäden, die sich in den Weltvorgängen verzweigen, bildet einen Nebel, in dem sich aber der Dichter ganz behaglich findet.

Wie seine Weltanschauung, so ist auch die Stimmung seiner Seele. Man rühmt ihm nach, durch die Achtung auch vor dem Kleinsten die Fähigkeit des Mitleids erweitert zu haben. Er hat in der That viel Thränen hervorgerufen, es bildete sich sogar in Deutschland mit dem Symbol seiner Lorenzodose ein Freimaurerorden empfindsamer und menschenfreundlicher Gemüther. Wenn mitunter diese Empfindsamkeit in die reine Komödie ausartet, so finden sich auch viele innige und rührende Züge. Dennoch kann man diesem allumfassenden Mitleid keine wahre Achtung zollen, weil es auf Willkür beruht, und keinen Unterschied des Mitleidswürdigen kennt. Tristram und Yorick würden vielleicht, um eine

Fliege, mit der es ihnen grade einfällt, Mitleid zu fühlen, ein um so uneigennützigeres Mitleid, da diese Fliege ihnen auf der Nase sitzt und ihnen beschwerlich fällt; um diese Fliege nicht aus ihrer Gemüthlichkeit zu stören, würden sie vielleicht unterlassen, sich zu erheben und Hand anzulegen, um ein brennendes Haus vor der Zerstörung zu retten. Shakespeare, der die merkwürdigsten Phänomene der spätern Zeit prophetisch vorausgenommen hat, schildert diese Figur mit vollkommener Treue im Jaques im Ardennerwald. Das Mitleid ist nichts werth, wenn es das Urtheil und den Willen verdunkelt, wenn es nicht eine Entäußerung des Selbst, sondern eine Verhätschelung des Selbst ausdrückt. Ich will über die faunischen Elemente, die Sterne in seine empfindsamen verwebt (Elemente, die in seinem Nachahmer Thümmel sich recht unangenehm breit machen), nicht so streng urtheilen wie Thackeray, sie werden in meinen Augen wenigstens theilweise durch die komische Wirkung gerechtfertigt, aber nur dann: widerlich wird es, sobald die beiden Elemente sich nicht nur durchkreuzen, sondern in einander übergehn; das eine wird dann durch das andre entwürdigt.

So empfinden wir heute wohl Alle, wenn wir „Tristram Shandy" lesen; bei der ungeheuern Wirkung aber, die Sterne auf seine Zeit ausübte, müssen wir anerkennen, daß hier ein geistiges Motiv vorlag, welches über den Horizont des Einzelnen hinausging. Das 18. Jahrhundert strebte nach Humanität; dazu war ihm Liberalität des Urtheils nothwendig, und diese fühlt es durch Sterne's Humor gefördert. Es ist für mich sehr bezeichnend, daß ziemlich gleichzeitig mit den ersten Bänden des Tristram, also ohne von ihm zu wissen, Diderot „Rameau's Neffe" schrieb: die Absicht ist zwar, das zerlumpte Genie zu geißeln, aber doch mit so viel menschlicher Theilnahme, wie sie etwa Yorick hätte aufbieten können.

Der Einfluß Sterne's auf die Nachfolger, namentlich in Deutschland ist unermeßlich. Hippel, dessen Stellung zu Hamann ihn vielleicht schon auf diese Richtung vorbereitet hatte, schreibt

ganz in seiner Art; Jean Paul modificirte seine Anschauung nach seinem Vorbild. Von den englischen Novellisten hat jeder etwas von ihm gelernt, nur daß sie mehr oder minder dem Humor die dienende Stellung anweisen, die ihm zukommt. Selbst Smollet, der von so ganz anderer Art ist, versucht 1775 in „Humphrey Klinker", und nicht ohne Glück, ihm nachzuahmen. Die erfreulichste Erscheinung dieser Schule ist Goldsmith's „Vicar" 1765; Sterne's „empfindsame Reise" erschien erst ein Jahr später. Bei den Franzosen finde ich unter den größeren Schriftstellern nur einen, der vielleicht von ihm beeinflußt ist: Diderot in „Jacques le Fataliste"; aber das Beste in diesem Buch sind doch die eingewebten Erzählungen, die mit Sterne gar nichts zu thun haben, sondern in energischer Gedrängtheit den Gegenstand in seiner vollen Kraft zur Anschauung bringen.

Mit der „Neuen Heloise" 1760, die, wie schon bemerkt, auf die Schule Richardson's zurückführt, und mit dem „Werther" 1774, der von der „Neuen Heloise" beeinflußt wurde, beginnt die neue Gattung des Romans, die Darstellung der Leidenschaft im großen Stil.

Mehr eine Spielart ist die Gattung, die 1764 von Horatio Walpole im „Castle of Otranto" angebahnt wurde. Gespenster, Burgverließe, geheime Treppen u. s. w., kurz die grobe Romantik, in England von vielen Virtuosen ausgebeutet, von Clara Reeve seit 1777, von Anna Ratcliffe seit 1789. In neuerer Zeit ist Ainsworth der Hauptvirtuose dieser Gattung; W. Scott hat sie benutzt, aber sie in den dunklen Hintergrund gedrängt. Uebrigens führt der modernste Sensations- und Verbrecher-Roman wesentlich auf dies Vorbild zurück.

Im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts treten die Frauen hervor: Fanny Burney seit 1778, Mrs. Inchbald seit 1786, Charlotte Smith seit 1788 und viele Andere. Es ist hauptsächlich die gesellige Form der höheren Stände, die sie wiedergeben. In

Frankreich versucht seit 1776 Retif de la Bretonne, ein sehr talentvoller Naturalist, in zahlreichen Romanen die geheimen Abgründe aufzudecken, welche durch die Convenienz den Augen des gewöhnlichen Betrachters verborgen sind. Mit immer größerer Vorliebe wendet sich die Betrachtung dem Bösen und Verbrecherischen zu: „Liaisons dangereuses“, „Faublas“, „Justine“.

Ein merkwürdiger Versuch, für den Roman eine ans Drama grenzende Kunstform zu finden, ist 1794 „Caleb Williams“ von William Godwin (geb. 1756). Der Verfasser, früher Geistlicher an einer Dissentergemeinde, war seit 1793 leidenschaftlich für die französische Revolution eingetreten, und auch der Roman hat nebenbei den Zweck, die Sünden der herrschenden Landaristokratie ans Licht zu stellen. Da das Buch ziemlich vergessen ist, wird eine kurze Angabe des Inhalts vielleicht willkommen sein.

Der junge Caleb Williams tritt als Secretär bei dem reichen Gutsbesitzer Falkland ein, einem edlen und gerechten Mann, der das höchste Ansehn genießt, dessen seltsame Gemüthsbewegungen aber irgend ein Geheimniß ahnungsvoll durchblicken lassen. Caleb wird von einer verhängnißvollen Neugierde getrieben, dies Geheimniß zu erforschen, und bringt es endlich dahin, daß Falkland ihm gestehn muß, er habe nicht nur im Augenblick wild erregter Leidenschaft einen Mord begangen, sondern auch zugelassen, daß zwei unschuldige Menschen deswegen hingerichtet wurden. Sein zu fein zugespitztes persönliches Ehrgefühl, durch keine Idee des Rechts geläutert, hat ihn dazu verleitet, und es ist noch so stark in ihm, daß er, um seinen Ruf rein zu bewahren, die größten Ungerechtigkeiten begeht. Caleb, der Mitwisser dieses Geheimnisses, wird von ihm unter der strengsten Aufsicht gehalten, und als er sich endlich der Qual derselben entzieht, des Diebstahls angeklagt und verhaftet. Die Umstände sind so, daß die Verurtheilung und der Galgen ihm gewiß erscheint. Nach mehreren Jahren bricht er endlich aus seinem Kerker aus und irrt, unabläßig von den

Spürhunden der Gerechtigkeit verfolgt, in den wildesten Abenteuern umher, bald von Diebesbanden aufgenommen, bald mit der Literatur beschäftigt. Zu seinem ersten Verfolger gesellt sich ein zweiter, Gines, zuerst Dieb, dann Polizeispion, der endlich seiner habhaft wird; er wird zum zweiten Mal in den Kerker geführt, aber am Tage des Gerichts bleiben seine Ankläger aus und er muß entlassen werden. Jetzt glaubt er seiner Verfolgungen ledig zu sein, und sucht sich einen ehrlichen Broderwerb, aber wo er sich auch niederläßt, überall wird er durch Falkland's und Gines' Anstrengungen als frecher Bösewicht verrufen und muß fliehn. Endlich kann er das nicht länger ertragen, er stellt sich vor Gericht und klagt Falkland des Mordes an. Das Gericht zeigt keine große Lust, auf diese Anklage einzugehn, die durch keine materiellen Beweise unterstützt wird; aber Falkland selbst, durch beständige Gemüthsbewegungen zu einem Schatten verkümmert, wird durch die rührende Rede seines ehemaligen Dieners erweicht, er gesteht sein Verbrechen und stirbt gleich darauf. —

Die Art, wie hier das Geheime allmählig sich offenbart, und wie das, was äußerlich geschieht, in der Seele des mächtigen Menschen wiederklingt und die Umkehr herbeiführt, ist dramatisch gedacht, und hat auf die spätern Romane entschieden eingewirkt: „Eugen Aram", „Paul Clifford", Jack Sheppard" sind ganz nach diesem Vorbild gearbeitet.

Unangenehm ist die trübe, alles Ideals entbehrende Stimmung, die sich über das ganze Gemälde breitet, und ihren ersten Grund in einer sophistischen Moral hat: Wahrheit und Gerechtigkeit seien nicht um ihrer selbst willen zu verehren, sondern nur als Mittel zum Zweck der menschlichen Glückseligkeit.

1797 heirathete Godwin Mary Wollstoncraft, die in der „Vindication of the rights of women" zuerst für die Emancipation der Frauen aufgetreten war, und auch in Deutschland (A. W. Schlegel) Aufmerksamkeit erregte.

In einem neuen Roman „Saint Leon" 1799 ist der Held im Besitz des Steins der Weisen und eines Verjüngungstranks: die isolirte Stellung, die ihm das zur Menschheit gibt, treibt ihn endlich zum Selbstmord.

„Fleetwood or the new man of feeling" 1804 ist als Gegensatz gegen Mackenzie's „Mann von Gefühl" gedacht: die Darstellung einer Ehe, die zu den günstigsten Erwartungen zu berechtigen scheint, da zwei gefühlvolle Menschen zusammenkommen. Sie fällt aber höchst unglücklich aus, weil das Uebermaß des Gefühls einen Egoismus versteckt, der schlimmer ist als die gewöhnliche Selbstsucht Fleetwood treibt in einem Anfall wahnsinniger Eifersucht seine Frau aus dem Hause ins Elend, und überläßt sich dann den wildesten Gefühlsausbrüchen; Marie, sein Weib, verfällt in partiellen Wahnsinn, wird dann wieder ausgelassen lustig u. s. w. Uebrigens sind diese Nachtscenen mit der Kraft eines Salvator ausgemalt. Die Oekonomie des Ganzen ist nicht zu rühmen, die episodischen Schilderungen vom Studentenleben, der Pariser Liederlichkeit, den schweizer Landschaften u. s. w. beeinträchtigen die Wirkung der Hauptaction.

Godwin hat noch zwei Romane geschrieben: „Mandeville" 1817 und „Claudesly" 1830; seine Tochter, Shelley's Gattin, dichtete nach dem Vorbild seines „St. Leon" „Frankenstein or the new Prometheus": der Held hat ein Ungeheuer verfertigt, das lebt, aber keine Seele hat, uud seinen Erzeuger nun durch ganz Europa mit dem Ruf verfolgt: „give me a soul!" — Von seinem früh verstorbenen Sohn gab Godwin 1835 eine seltsame Dichtung heraus: „The orphans of Unwalden or the soul's transfusion". Sie fängt mit dem Todfall einer Frau an, und geht durch eine Reihe von Criminalgeschichten endlich bis zur Ermordung und Hinrichtung aller Hauptpersonen: der Hauptbösewicht, der Vater der beiden vermeintlichen Waisen, macht den Kuppler seiner eigenen Tochter, und endigt mit Flüchen gegen

Gott. Nebenbei hat die eine der beiden Waisen das Mittel entdeckt, eine Seele in einen ihr eigentlich nicht zugehörigen Leib einzuschmuggeln. Die Heldin, die stolze Madeline, vertritt nicht ohne Glück die Idee der Frauenemancipation.

Godwin hat außerdem 1803 ein Leben Chaucer's, 1824 eine Geschichte des englischen Gemeinwesens, und volkswirthschaftliche Aufsätze gegen Malthus geschrieben.

Vielfach in seinem Sinn wirkte der irische Pfarrer Maturin in den Romanen „Montorio“ 1807, „The Milesian Chief“ 1811, „the wild Irish boy“; „Melmoth the wanderer“ (die Geschichte eines hochbegabten Menschen, der durch die Gabe der Allwissenheit unglücklich wird, weil dadurch seine Illusionen und Wünsche aufhören), „the Albigenses“ und „Women, or pour et contre“ 1818. Drei Frauen: eine irische May Merillies, fanatische Katholikin; Zaïre, eine glänzende Sängerin, die unter frivolem Aussehn die tiefsten Empfindungen verbirgt; endlich Eva, in einer puritanischen Familie nach strengen Grundsätzen erzogen, in ewigem Conflict zwischen der natürlichen Empfindung und der Casuistik der Pflicht. Die Volksscenen in diesem Roman sind vortrefflich.

Maturin hat sich auch im Drama versucht: sein erstes Trauerspiel, „Bertram“, 1815, wurde von Byron empfohlen und mit Erfolg aufgeführt; das zweite, „Manuel“, fiel durch, Byron fand selbst, daß die Tollheit doch gar zu arg geworden sei. Die ganze Richtung hatte etwas Faustisches.

Indeß hatte sich der deutsche Roman zu hoher Blüthe entwickelt. „Woldemar“ und „Allwill“ hielten sich noch in den Fußtapfen des Werther, „Ardinghello“ versuchte schon einen höhern episch-historischen Flug. Nun erscheinen „Wilhelm Meister“, die Romane von J. Paul, Tieck, Novalis, Eichendorff u. s. w.; in Frankreich gibt Chateaubriand durch die „Natchez“ und die „Märtyrer“, Frau von Stael durch „Delphine“ und „Corinne“ dem

Roman einen kühnern historischen Hintergrund, bis endlich Walter Scott die Form fixirt, in der sich die modernen Dichter sämmtlich bewegen.

III.

Bevor W. Scott sich bei uns einbürgerte, war das höchste Ideal des Romans für uns der „Wilhelm Meister"; es läßt sich nachweisen, wie dieses Vorbild vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis in die Mitte der zwanziger Jahre hin fast allen Dichtern auch der verschiedenartigsten Richtung vorschwebte: „Sternbald", „Heinrich von Ofterdingen", „Titan", „Florentin" — die Liste würde kein Ende nehmen. Diese Schule hat seit dem Auftreten W. Scott's einer andern Platz gemacht.

W. Scott hat, soweit es überhaupt möglich ist, die Gesetze des Dramas auf den Roman übertragen; von Anfang an strebt die Geschichte einer bestimmten Katastrophe zu, die der Leser voraus empfindet, die durch den Gang der Handlung bald beschleunigt, bald scheinbar retardirt wird; in dieser Katastrophe verzweigen sich alle Fäden der Begebenheit, alle Figuren, die der Dichter vorführt, stehen zu ihr in irgend einer Beziehung; sobald sie eingetreten ist, wird das Anfangs langsame Tempo beschleunigt, bis zuletzt das Verfahren nur noch ein summarisches ist. Obgleich W. Scott anscheinend sehr in die Breite geht, mehr Personen vorführt und sie ausführlicher darstellt, als es früher üblich war, so darf man doch, wenn man seine Kunstform im Großen und Ganzen auffaßt, sie als eine knappe bezeichnen. Die Handlung hat einen stark hervortretenden kräftigen Knochenbau, der die Gestalt scharf markirt und leicht übersichtlich ist.

Im Wilhelm Meister geht Alles in ruhigem Behagen, in epischem Fluß fort; die Handlung gipfelt nicht in einer bestimmten

Situation, auf die alles Uebrige hinwiese; es kommt eben nur darauf an, durch wechselnde Erlebnisse und Schicksale die Bildung des Helden zu bereichern und zu vertiefen, bis man am Ende sieht, daß jene Erlebnisse selbst die Bildung ausmachen. Wenn Schiller den Wunsch aussprach, Wilhelm auch noch die philosophische Schule durchmachen zu lassen, so kommt uns das im Anfang wunderlich vor, aber Unrecht hatte er nicht: in dieser unendlichen Fülle von Bildungsmaterial hätte die Philosophie so gut ihren Platz gefunden wie alles Uebrige. Auch hat Goethe, um den ganzen Empfindungs- und Gedankengehalt seiner Zeit zu umspannen, von vorn herein an eine Fortsetzung gedacht, und die „Wanderjahre" würden uns ebenso interessiren wie die „Lehrjahre", wenn der Dichter im Alter noch dieselbe Kraft der Darstellung besessen hätte, die in den Lehrjahren alles Einzelne so reizend macht.

Die modernen Novellisten sind durchaus in die Schule W. Scott's gegangen: der Roman gliedert sich bei ihnen wie das Drama nach dem Gesetz der Anregung, der Spannung, der Steigerung und der Lösung. Die Ueberraschung der Katastrophe ist stets eine vorbereitete, und man wird sich nachträglich Rechenschaft geben können, welches Verhältniß diese oder jene Situation, dieser oder jener Charakter zur Gliederung des Ganzen haben. Man sehe sich von diesem Standpunkt aus unsers Gustav Freytag „Soll und Haben" an, oder Spielhagen's „In Reih' und Glied"; ohne die Sphäre des Epischen zu verlassen, suchen sie die Phantasie des Lesers durch Ahnung, Erwartung und Erinnerung in derselben Weise in Athem zu erhalten, wie der Theaterdichter die Phantasie des Hörers.

Es gab eine Zeit, wo der eilfertige und neugierige Leser es sogar mit einem gewissen Unbehagen empfand, wenn W. Scott die Physiognomie der Menschen, ja ihre Tracht, die Localität, in der sie sich bewegten, häusliches Innere oder Landschaft ausführlich schilderte und dadurch die Thatsachen, nach denen man begierig

war, zu beeinträchtigen schien. Diese Zeit ist jetzt vorüber, die modernen Dichter sind an Virtuosität weit über W. Scott hinausgegangen, das landschaftliche Element, die historische und locale Bestimmtheit spielt bei ihnen eine viel größere Rolle, sie sind durchweg nicht blos historische, sondern auch Genremaler. Es ist nicht zu läugnen, daß nach dieser Seite hin des Guten zu viel geschehn kann; im Ganzen aber halte ich es für einen Fortschritt. Der Mensch, und zwar der einzelne Mensch, wird nunmehr in seiner Gebundenheit, in seiner Naturbestimmtheit gezeigt, und gewinnt dadurch nicht blos ein neues Interesse für uns, sondern sein inneres Wesen wird uns näher gebracht; wir kommen dem Räthsel seines Daseins bei: und das ist ein psychologischer Gewinn. Unser Sinn für Farbe, unser Verständniß für das concrete Leben ist ganz ungemein geschärft und die Welt dadurch für uns reicher geworden.

Bei unsern Romanschreibern aus dem vorigen Jahrhundert fiel Humor und Burleske zusammen. Nach dem Beispiel der ältern Engländer wurden sie possenhaft, wo sie humoristisch sein wollten. Jean Paul erfand eine ganz eigenthümliche Form: er stellte zwei Welten in unvermittelten Contrast neben einander, die possenhaft-humoristische und die erhaben-pathetische. Diese Welten scheiden sich so, daß für jede auch ein eigner Stil erfunden wird: Erst kommt ein Capitel in erhabenen überschwänglichen Ausdrücken, und dann ein anderes, wo der Dichter Fratzen schneidet. Das concrete Leben ist bei ihm der Contrast zwischen beiden Welten, und der echte Humorist zugleich vom tiefsten Weltschmerz erfüllt. Goethe ist fast gar nicht humoristisch, er ersetzt es, namentlich im Wilhelm Meister, durch eine gelinde Ironie, die ihren Grund darin hatte, daß seine Bildung, als er den Roman vollendete, eine andre war, als da er ihn begann. Wilhelm's Gefühlsleben und Bildungsbedürfniß war ursprünglich ganz naiv dargestellt; als der Roman zum Abschluß kam, traten denn doch die Bedenken dieser

Unbefangenheit hervor, und wenn auch nur in leisen Strichen, wurde angedeutet, wo die Berechtigung ihre Grenzen habe. Die Romantiker, und namentlich ihre jüngeren Anhänger blieben entweder auf dem Wege Wilhelm Meister's, oder sie wurden unbedingt pathetisch, und das Gefühl wurde ihnen das Absolute.

Der echte Humorist geht von dem Bewußtsein aus, daß jeder individuelle Mensch eine Mischung ist. Der gewaltigste Verstand, der im Großen und Ganzen überall das Richtige trifft, hat oft für kleine Dinge einen verkehrten Maßstab; im edelsten Gemüth kommen Dinge vor, die gegen alle Idealität zu streiten scheinen. Die Dichter der alten Schule ließen die letzteren weg, um correcte Figuren zu schaffen; moderne Pessimisten dagegen heben beides gleich stark hervor, so daß gewissermaßen das eine durch das andere paralysirt wird. Die wahre Aufgabe des Humors besteht darin, beides im vollen Licht hervortreten zu lassen und dennoch die Perspective so zu nehmen, daß der volle Gehalt und der volle Werth des Menschen richtig empfunden wird. Von den neuern Dichtern wüßte ich keinen, der diese schwere Aufgabe so oft und so glücklich gelöst hätte, als W. Scott.

Es bezieht sich das nicht blos auf einzelne Menschen, sondern ebenso auf sittliche Institutionen, auf den Charakter ganzer Völker und Zeiten. W. Scott war Tory, Anhänger des Adels, Verehrer der Gothik, der alten Volkspoesie, kurz was man einen Romantiker nennt. Ich wüßte aber keinen Dichter, der die komischen und verkehrten Seiten des Adels, das Lächerliche der Romantik schärfer hervorgehoben hätte In „Guy Mannering“ ist die ausgesprochene Tendenz, die Pietät für die alten landsässigen Familien oder deren Erbrecht zu erwärmen, und die bürgerlichen Rabulisten und Wucherer, die sich des Erbes bemächtigen, zu beschämen. Die Repräsentanten der landsässigen Familien sind hier die Bertrams; von ihnen wird ein vollständiger Stammbaum aufgestellt, von dem sich ergibt, daß der eine Stammhalter der Familie immer noch ein

größerer Schwachkopf war, als der andere. Was will nun W. Scott damit sagen? Geht in dem einen Augenblick die Phantasie mit ihm durch, in dem andern der Verstand? oder will er gar das eine durch das andere ironisiren? — Keineswegs; sein Glaube an das Wünschenswerthe einer aristokratischen Verfassung steht bei ihm fest, und er sucht diesem Glauben durch seine Schilderungen bei seinen Lesern Eingang zu verschaffen, obgleich er mit vollständiger Schärfe die Schwächen der Aristokratie aufdeckt, und zwar nicht als zufällige Schwächen, sondern als Schwächen, die wesentlich mit dem Institut verknüpft sind. Sein Humor weiß in demselben Augenblick vor dem Institut Achtung zu erwecken, wo er es doch von seinen lächerlichen Seiten zeigt.

W. Scott hat das Publicum gewöhnt, von der Schilderung historischer Zeiten Farbe und concretes Leben zu verlangen, und er hat grade durch seinen Humor den Geschichtschreibern Fingerzeige gegeben, concretes Leben nachzubilden. Seine Porträts historischer Größen sind meisterhaft; noch mehr aber die Zeichnung der Typen aus den untern und mittlern Kreisen, in denen sich das historische Leben einer bestimmten Zeit ausspricht. Wie farblos, nüchtern und abstract sahen die meisten historischen Referate aus dem vorigen Jahrhundert aus! wie enge war der Kreis, in dem sie sich bewegten! Die modernen Historiker haben es W. Scott abgesehn, in ihren Quellen nach bunter Farbe zu suchen; sie haben die Heerstraße, wo Alles sich ähnlich sieht, verlassen, und suchen auf Seitenpfaden unvermitteltes und desto kräftigeres historisches Leben auf.

W. Scott ist ein epischer Dichter im vollsten Sinn des Worts. Er hat eine außerordentliche Gabe der Erzählung; ein scharfes Auge für alles Charakteristische, ein großes Nachahmungstalent, einen durchgebildeten Sinn für das Detail. Gleichviel ob er sich in der Gegenwart bewegt, wie im „Alterthümler" und „St. Ronans well", oder in einem früheren Jahrhundert, soweit es ihm

durch mündliche Ueberlieferung, durch Alterthümer und Urkunden vermittelt ist, gleichviel ob er Personen oder Zustände oder Landschaften darstellt: die Hauptsache ist bei ihm die Darstellung selbst. Wie er selbst eine unbefangene Freude an allem Gegenständlichen hat, so weiß er sie auch bei seinen Lesern zu erwecken, ohne in ihnen Fragen anzuregen, sei es über die Philosophie der Seele oder über das Gesetz des historischen Zusammenhangs. Soweit man moderne Menschen überhaupt mit den Menschen früherer Jahrhunderte vergleichen darf, steht er in einer Linie mit Homer, Froissard, Chaucer u. s. w.

Bei den neuen Dichtern seit Bulwer (geb. Mai 1805, gest. als Lord Lytton 18. Januar 1873) tritt die Reflexion, die Analyse, die moralische Tendenz mit überwiegender Stärke gegen die Erzählung hervor. W. Scott ist als Dichter wie als Mensch ein wohl erzogener Gentleman aus der Toryschule: er weiß zwar Personen, die nicht zuse dier Schule gehören, vortrefflich zu charakterisiren, wie er auch Bettler, Vagabunden, Schleichhändler und Aehnliches charakterisirt, aber sie sind ihm immer nur ein Schauspiel, und um zu markiren, daß sie ihm nur ein Schauspiel sind, bringt er fast in jedem seiner Romane irgend einen wohlerzogenen Gentleman aus der Toryschule an, der seine sittliche Ueberzeugung dem Publicum gegenüber vertritt. Ueberall hat er einen festen Grund, von dem aus er seine Perspectiven nimmt.

Diesen festen Grund gibt Bulwer auf, oder vielmehr er hat ihn gar nicht. Nicht blos mit philosophischen Neigungen, sondern mit wirklichem philosophischen Talent ausgestattet, sucht er eine neue Basis für die Sittlichkeit zu gewinnen, da die überlieferte Basis verloren gegangen ist, und er sucht es auf dem Boden der Seelenkunde. Ihm genügt es nicht, abnorme Figuren so zu zeichnen, daß man sie wirklich sieht, sondern es kommt ihm darauf an, sie innerlich zu begreifen, in ihrer Individualität das allgemein Menschliche zu entdecken, das für die Wissenschaft wie für das

practische Leben Früchte tragen soll. Er ist Skeptiker in seiner Voraussetzung aber nicht in seinem Zweck. Er glaubt nicht an die Regeln und Gesetze der überlieferten Moral, aber er glaubt an die Existenz eines echten und sichern Moralgesetzes, das sich finden und feststellen läßt. Wer daher die philosophischen Excurse seiner Romane als störendes Beiwerk tadelt, versteht ihn ganz und gar nicht: sie sind ihm vielmehr die Hauptsache, das Novellistische gleichsam nur die Exemplification zu seinen Regeln.

Die weitere Geschichte des englischen Romans habe ich in meinen Essays über W. Scott, Bulwer, Dickens und G. Eliot skizzirt; das Vorstehende mag als Ergänzung dieser Skizzen dienen. Hier die Charakteristik eines jüngern Dichters, der auch in Deutschland Eingang gefunden hat und ihn verdient.

IV.

Februar 1868.

Der Zufall spielte mir einen Roman von Edmund Yates in die Hand, der mich veranlaßte, auch seine übrigen Werke nachzulesen,

Der Dichter ist 37 Jahr alt, verheirathet (einer seiner Romane mit dem bezeichnenden Titel „Land at last" ist seiner Frau gewidmet), und wie man erzählt, ein echter Lebemann.

Er ist durch und durch Engländer. Er besitzt eine mannigfaltige Anschauung aus allen Sphären des Lebens und weiß sie mit allen charakteristischen Zügen dem Leser vorzuführen. Seine Bilder aus der Gesellschaft flößen Vertrauen ein, und man hat die Empfindung, viel aus ihnen lernen zu können.

Er ist ferner ein wirklicher Artist, und wenn die Fülle seiner Figuren die eigentliche Handlung zuweilen überwuchert, so bemüht er sich mit Erfolg, sie so zu stellen, daß jede in ihr rechtes Licht

kommt und Relief gewinnt. Er hat viel von Dickens gelernt, in dem langen Athem leidenschaftlicher Scenen, in der Durchgeistigung der Natur mit den seelischen Stimmungen, um die es sich augenblicklich handelt; aber er sucht sich von seinen Unarten frei zu halten. Seine Geschichten sind nach den Gesetzen der Symmetrie und des Contrastes architektonisch gruppirt, zuweilen so streng, daß man zu sehr die Absicht merkt; sie machen einen angenehmen Farbeneindruck. Mit dieser Verbannung der Willkür aus der Composition hängt noch ein andrer Vorzug zusammen. Yates läßt sich bei der Zeichnung seiner Figuren nicht von der Stimmung und dem Reiz des Augenblicks überwältigen, so daß die Grundstimmung des Charakters verloren ginge; sondern er hat sie sorgfältig nach allen Seiten hin durchdacht und beherrscht sie so weit, daß sie in der Regel ihrer Natur treu bleiben. Ferner vermeidet er die sogenannten Chargen. Figuren wie Pecksniff kommen bei ihm nicht vor. Auch die beliebten Romanhelden, die hoffnungsvollen jungen Menschen im Allgemeinen ohne weitere Bestimmtheit, kennt Yates nicht, für jede seiner Figuren sucht er vielmehr die geheime Feder auf, welche ihnen unbewußt die Association ihrer Vorstellungen und demgemäß ihrer Handlungen beherrscht, und sie dadurch von andern Individuen unterscheidet. Daß er zuweilen durch Randglossen den Leser auf diese individuelle Triebfeder aufmerksam macht, ist künstlerisch ein Mangel, aber es erleichtert die Lectüre: über das, was er will, kann man sich nicht täuschen.

So reich er ist in der Erfindung von Aeußerlichkeiten der Charaktere, so ist freilich die Zahl seiner wirklichen Charaktertypen eng bemessen. Die Grundformen kehren in der Regel wieder, und er weiß nur durch Nuancen zu entschädigen. Aber alle diese Formen, gleichviel ob bedeutend oder unbedeutend, sind ehrlich empfunden und ausgeführt, und die Conflicte, in die sie durch ihre Natur mit sich selbst und mit den sittlichen Gesetzen gerathen

sind ernst genommen. Dies ist sein dritter Hauptvorzug: jeder seiner Romane behandelt ein sittliches Problem, d. h. er sucht in dem individuellen Fall und aus der individuellen Voraussetzung heraus das Naturgesetz des sittlichen Lebens nachzuweisen. Und zwar drehn sich die mir bekannten Romane sämmtlich um ein sociales Problem, die Ehe.

In frühern Zeiten, als eine gewisse Prüderie die Stelle der Moral vertrat, war die Ehe aus dem Bereich der Dichtung ausgeschlossen. Es setzte harte Kämpfe, ehe der brave junge Mann die von der Vorsehung ihm bestimmte Braut fand und erwarb: aber wenn sie vor den Altar getreten waren, fiel der Vorhang; höchstens trat noch ein Epilog heraus, um dem Publicum mitzutheilen, daß sie eine Masse Kinder hätten und glücklich zusammen lebten. Neuerdings ist man zu der Ueberzeugung gekommen, daß mit der Ehe der rechte Kampf des Lebens erst beginnt, und der Roman fängt in Folge dessen nicht selten mit der Hochzeit an. Bei den Franzosen ist es gewöhnlich mehr der Ehebruch als die Ehe, was den Vorwurf der Handlung bildet, und die Conflicte verlieren sich wieder mehr in's Aeußerliche: Furcht vor Entdeckung, Wechsel der Liebesbeziehungen u. s. w. Yates faßt das innere Verhältniß der Gatten zu einander ins Auge, er sucht das Gesetz dieser Beziehungen durch individuelle Erfahrungen zu bereichern und an ihnen zu prüfen. In der Regel ist er auch hier wie in der Zeichnung der Charaktere von künstlerischer Ehrlichkeit. Nur begegnet ihm zuweilen, daß er am Ende das Problem abschwächt und durch äußerliche Mittel die innere Krankheit beseitigt; oder daß er zu parador zuspitzt und dadurch aus dem Reich der Wirklichkeit in das der Chimäre geräth.

Land at last. — Die Eröffnung der Scene ist ganz Dickens. Wir sind in den Straßen Londons, die durch unaufhörlichen Regen mit tiefem Schmutz überzogen sind. Durch dies

Wetter wandert mühsam ein Mädchen in schlechten Kleidern; sie wandert ruhelos weiter, bis sie endlich nicht mehr kann, und sich in eine Straßenecke hinlegt, um zu sterben.

Hier findet sie ein Maler, Geoffrey Ludlow, der, schon vierzig Jahre alt, eben zum erstenmal einen Erfolg erzielt hat Alle Helden von Yates sind achtunddreißig bis vierzig Jahre alt: wir scheinen in der Entwicklung langsamer zu sein, als unsre Vorväter; Walter Scott's Helden sind fast niemals älter als achtzehn oder dreiundzwanzig Jahre, und wenn gar ein Mädchen die Zwanzig erreicht hat, wird sie in's alte Register geschoben. Ludlow leidet an einer Charakterschwäche, die mit seinem herkulischen Körperbau wenig in Einklang steht: er ist schüchtern, befangen und unschlüssig, und auch in seinen Arbeiten geneigt, fremden Einflüssen zu folgen. Von den Bilderhändlern wird er ausgebeutet, von seinen Collegen als ein guter Kerl, der kein Spielverderber ist, hochgeschätzt. Die Art, wie diese Leute mit einander verkehren, ist mit äußerster Anschaulichkeit und offenbar völlig naturgetreu dargestellt.

Geoffrey Ludlow nimmt sich des kranken Mädchens an und sorgt für ihre Genesung. Sobald sie einigermaßen hergestellt ist, entwickelt sie eine große Schönheit ergreifender, wenn auch eigner Art: sie hat prächtige brennend rothe Haare, tiefe Veilchenaugen, und ihre blassen Züge zeigen Charakter. Margaret Dacre ist, wie sie ihrem Retter nach einiger Zeit selbst erzählt, von einem Wüstling verführt worden, den sie leidenschaftlich liebte, erst weil er dem Bürgermädchen einer kleinen Stadt durch seine aristokratischen Manieren imponirte, dann weil er sie zu bändigen verstand. Er hat mit ihr in Saus und Braus gelebt, in London und in verschiedenen Ländern des Continents; nun hat er sie im Stich gelassen und ist, weil er wegen schwerer Vergehungen sich auch mit seiner Familie überworfen hat, nach Australien ausgewandert. Die alte Geschichte Leone Leoni.

Ludlow faßt gleich zu Anfang eine starke Neigung zu dem

schönen Mädchen, das er mit künstlerischem Auge ansieht und in seinen Gemälden verherrlicht. Sie merkt die Neigung schnell und veranlaßt ihn zur Erklärung. Ihrerseits hat sie nicht die geringste Neigung für ihn, ihr an sich kaltes Herz hat alle Empfindungen, deren es fähig war, an das eine Idol ausgegeben, aber sie durchschaut bei Ludlow das treue, ehrliche Gemüth, die tiefe, durch und durch wahre Empfindung, und hofft in ihm Ruhe zu finden: Ruhe und ein sicheres Obdach vor dem schrecklichen Regen. Auch Ludlow's Charakterschwäche durchschaut sie, aber grade das hat für sie einen eignen Reiz.

So werden sie Mann und Weib, ohne daß er über ihre frühern Beziehungen etwas Näheres wüßte. Die Freunde sehn mit Besorgniß zu. Margaret hat im Anfang den besten Willen, sich in die neue Lage zu schicken; sie versucht sogar, mit der Mutter und Schwester ihres Mannes, die in engen bürgerlichen Verhältnissen aufgewachsen sind, sich leidlich zu verständigen. Indeß bald wird ihr die Aufgabe zu schwer. An die Aufregungen eines ausschweifenden Lebens gewöhnt, empfindet sie in der Einsamkeit ihres Haushalts drückende Langeweile. Ihr Mann trägt sie auf Händen, er theilt ihr bis aufs Kleinste Alles mit, was sein Herz und sein Talent beschäftigt, sie könnte ihn unbedingt beherrschen. Aber sie hat kein Interesse daran, sie kann sich nicht zwingen, an seinen Hoffnungen und Idealen Theil zu nehmen, sie empfindet eine entsetzliche Leere und ist nicht sparsam in Aeußerungen dieser Empfindung. Die Besorgniß der Freunde wird immer größer, und zwischen Ludlow und seinem alten Umgangskreise tritt völlige Entfremdung ein.

Man hofft, das Verhältniß werde sich zum Bessern gestalten, als Margaret Mutter wird. Aber sie hat für dergleichen Empfindungen kein Herz; früher hatte sie wenigstens Ruhe, jetzt soll sie in einem engen Raum ein schreiendes Kind versorgen. Es wird ihr unbequem und sie betrachtet es fast mit Abneigung.

Immer noch hatte sie der Schatten ihres alten Geliebten umschwebt, nun sieht sie einmal zufällig seine Photographie, erfährt was sie bisher nicht wußte, daß er aus einem vornehmen Hause ist, bald darauf, daß er unter geordneteren Verhältnissen aus Australien zurückgekehrt, und beschließt, es zur Katastrophe zu bringen.

Ludlow ist durch die beständige Unzufriedenheit und üble Laune seiner Frau, die ihm nicht entgehn konnte, obgleich er vergebens für sie einen Grund suchte, höchst unglücklich gewesen; man hatte ihm zugeredet, er solle endlich die Sache zur Sprache bringen. So treten sich die beiden entgegen. Sie erklärt ihm rund und nett, sie habe ihn nie geliebt, ihre Heirath sei eine Thorheit gewesen, und sie wolle ihn nun verlassen und zu ihrem alten Geliebten zurückkehren Sie erklärt ihm das mit der kältesten Härte, und wird durch seine Bitten und seine Verzweiflung nicht im mindesten gerührt; in der Hitze steigert sie sich sogar bis zum Hohn. Er fällt in Convulsionen nieder und sie geht wirklich fort. Was zu erwarten war, erfolgt: der Wüstling, zu dem sie zurückkehrt, ein ganz roher Mensch, behandelt sie mit demselben Hohn, wie sie ihren Mann behandelt hat, und weist ihr die Thür. Sie stirbt im Lazareth an zu starken Dosen Opium, die sie wegen ihrer Schlaflosigkeit genommen. Dabei hängt ihre Seele noch immer an dem abscheulichen Menschen, wie die Seele ihres verlassenen Mannes an ihr.

Bis dahin kann man dem Erzähler folgen. Was er darstellt, ist nicht sehr erbaulich, man schenkt den handelnden Personen und ihren Beweggründen keinen Beifall, aber sie sind mit so kräftigen Strichen dargestellt, daß man sie versteht. Selbst für die rothhaarige Schöni hetmit ihrer katzenartigen Natur empfindet man einiges Mitleid: die schläfrige Eintönigkeit des Lebens, in das sie eingeengt ist, drängt sich der Phantasie lebhaft auf, und in der Steigerung ihrer Seelenzustände ist dramatisches Leben.

Nun kommt aber der Punkt, wo der Verfasser seine Para-

dorie zu scharf zuspitzt, und aus dem Gebiet des wirklichen Lebens in das der Chimäre übergeht. Schon im Anfang jener wilden Unterredung hatte Margaret ihrem Manne gedroht, er solle sie nicht reizen, sie wisse etwas, das ihn ins Herz stoßen würde, und sie möchte ihn gern schonen. Als er ihr nun zuruft, er könne als ihr rechtmäßiger Gemahl doch unmöglich zugeben, daß sie ihr altes Leben der Schande auf der Straße von Neuem anfinge, antwortet sie ihm zornig: „Mein Leben der Schande fing erst an, als ich unter Dein Dach kam! Ich bin nicht Deine Frau, sondern Deine Maitresse gewesen, denn wisse, ich bin nicht von der vertrauenden Art, mich verführen zu lassen: mein Geliebter mußte mich heirathen, ich bin sein rechtmäßig angetrautes Weib, und Du kannst mich nicht hindern, zu meinem Gatten zurückzukehren." Ihm wird ganz irre zu Muth und er stammelt etwas von seinem Kinde, worauf sie ihm den höhnischen Bescheid gibt, über die Legitimität seines Kindes wolle sie ihn seinem weitern Nachdenken überlassen, und damit abgeht.

Die Eröffnung kommt auch für den Leser so unvorbereitet, daß er im Anfang glaubt, es sei eben nur eine freche Redensart und es stecke nichts dahinter. Mit Ueberraschung wird er nachher gewahr, daß die Sache ihre Richtigkeit hat.

Durch diese Uebertreibung wird die ganze Geschichte in Verwirrung gebracht. Die inneren und äußeren Unwahrscheinlichkeiten häufen sich, und die Charaktere werden in ein falsches Licht gestellt. Daß Margaret, um Schutz vor dem Regen, vor der Unstetigkeit eines heimatlosen Lebens zu finden, einem ungeliebten Mann ihre Hand gab, obgleich sie noch eine fremde Liebe im Herzen trug, daß sie nur an ihr Glück dachte, nicht an seines, das war nicht zu loben, aber zu begreifen. Aber daß sie ohne allen Drang innerer Nothwendigkeit sich in Bigamie einließ, sich selber dem Zuchthaus und ihren Mann der Unehre aussetzte, diese Verworfenheit stimmt nicht zur sonstigen Anlage der Figur. Daß ferner

Ludlow, obgleich sie ihn freventlich beleidigt und verlassen, dennoch die Liebe zu ihr nicht unterdrücken kann, daß er Versöhnung und Wiedervereinigung wünscht, mag, wie es auch von seinen Freunden geschieht, als liebenswürdige Schwäche entschuldigt werden; daß er aber bereit ist, der frechen Dirne, die ihn von Anfang an betrogen, ihn auf eine Art betrogen, die seine Ehre schädigt, wieder die Hand zu reichen, das ist nicht mehr Schwäche, das ist Niedertracht.

Diese Schwäche des Romans wird noch gesteigert durch eine andre, daß der Dichter nicht am richtigen Punkt ein Ende zu machen weiß. Das Interesse an der Handlung war zu Ende, als Margaret ihren Mann verlassen hatte und von ihrem Liebhaber fortgeschickt war; der Verfasser hält aber nicht blos für nöthig, uns von der weitern Krankheitsgeschichte der beiden Gatten ausführlich zu unterrichten, sondern auch die Genesung des Einen zu schildern. Ludlow findet ein ebenso vortreffliches als reiches Mädchen, grade so tugendhaft und phlegmatisch wie Copperfield's zweite Frau, die ihn zum Schluß heirathet. Darauf bezieht sich der Titel. Wenn Yates seinen Helden unter die Haube bringen wollte, so hätte es kurz angedeutet werden sollen; nach den Aufregungen der vorhergehenden Scenen hat man nicht mehr die Geduld, sich für die neue etwas nüchterne Liebesgeschichte zu interessiren, um derentwillen auch in den Anfang der Geschichte manche Motive aufgenommen sind, die ebenso gut hätten wegbleiben können.

Broken to harness. — Das Thema ist das nämliche, aber diesmal sind es zwei kräftigere Figuren, die ins Spiel kommen. Miß Barbara Lexdon hat in früher Jugend, da ihr Vater eine unebenbürtige Ehe einging, in drückender Armuth gelebt. Sie ist dann nach dem Tode ihrer Mutter von einer reichen Tante aufgenommen, ist selbst bei Hofe vorgestellt und hat als Königin

der Mode die Gesellschaft beherrscht. Sie ist sehr stolz und sehr coquet, hat eine Menge Anbeter, mit denen sie spielt, und kann nicht gut ertragen, wenn Jemand in ihrer Nähe existirt, ohne sie anzubeten. Sie ist stattlich von Gestalt, hat „schläfrige grün-graue Augen mit lang herabfallenden Wimpern und auf der Stirn zwei tiefe Furchen, die durch ihre Gewohnheit entstanden sind, im Erstaunen die Augenbrauen in die Höhe zu ziehn." Sie ist gerade in der Stimmung, sich über die vornehme Gesellschaft, die ihr huldigt, herzlich zu langweilen. Nur Zwei sind darunter, die sie begünstigt, die hübsche unbedeutende Alice Townshend, und Capitän Frederic Lyster, der als reicher Mann etwas blasirt geworden ist und sich kaum bewegen kann, weil Alles „ihn angreift". So ist er z. B. entschlossen, niemals einem Photographen zu sitzen, wenn er nicht vorher chloroformirt ist, weil es ihn sonst zu sehr angreifen würde; übrigens bei aller Blasirtheit, wie Pelham, nicht blos brav, sondern auch ungemein feinfühlend. Er liebt Alice und ist Freund von Barbara.

In dieser Umgebung nun und in dieser Stimmung trifft Barbara den Professor Frank Churchill, Redacteur eines politischen Journals, achtunddreißig Jahre alt, in bürgerlichen Verhältnissen, die große Aehnlichkeit mit denen Ludlow's haben. Aber sein Charakter ist anders. Er ist „kein liebesiecher Knabe, sich in zärtlicher Verzweiflung zu verzehren und an Sehnsucht zu kranken, sondern ein starker gesunder Mann mit einer untadeligen Verdauung, einem ernsten Willen und einem klaren Gewissen." Im Gegensatz zu Ludlow hat er den Fehler, voreilig und gewaltsam in seinen Entschließungen zu sein.

Frank und Barbara imponiren einander, und in wenig Tagen tritt die Neigung hervor. Churchill sieht das Unpassende ein, eine stolze, glänzende, gefeierte Schönheit in seinen beschränkten Kreis einzuführen, aber seine Vorschnelligkeit verleitet ihn, bei einer Gelegenheit, die sie ihm gibt, sich gleichsam wider seinen Willen zu

erklären, und sie nimmt seine Werbung ohne Weiteres an. Sie liebt ihn wirklich und es ist auch viel Caprice dabei. Alle ihre Umgebungen schlagen die Hände über dem Kopf zusammen, wie man einen Journalisten heirathen könne; sie will ihnen zeigen, daß es geht. Ihre Tante enterbt sie; sie will ihr Trotz bieten. Die Bedenken, deren Churchill sich doch nicht erwehren kann, lacht sie aus. So kommt es wirklich zur Heirath.

Gleich wie er sie in das neue Haus einführt, fängt sie an zu weinen: so hätte sie es sich doch nicht gedacht! Sie war darauf gefaßt, keine großen Gesellschaften geben zu können, aber sie konnte doch in Gesellschaften gehn. Nun muß sie aber hören, daß es weitläufige Rechnungen gibt, wenn sie, um anständig zu erscheinen, eine Spitzenmantille oder feinste Pariser Handschuhe haben will: und sie ruft verzweifelt: „Diese abschäulichen Menschen haben mit ihrer Warnung doch Recht gehabt!" Da sie nicht im alten Glanz auftreten kann, zieht sie sich von der Gesellschaft zurück, und lebt wie Margaret in völliger Einsamkeit. Nur Einen empfängt sie häufig, den alten blasirten Freund, Sir Frederic Lyster. Er kommt regelmäßig, wenn der Mann nicht zu Haus ist. Das gibt Gerede. Churchill macht ihr Vorstellungen, sie antwortet höhnisch, und da er sich verführen läßt, laut zu werden, kehrt sie dem Plebejer gegenüber die vornehme Dame heraus. Der Verdruß über ihre bürgerlichen Umgebungen, ihre Schwiegermutter, ihre Colleginnen und die sonstigen Nachbarn, wird allmälig so groß, daß sie anfängt, ihren Mann zu hassen, der doch zu dem allen die Veranlassung ist. Auch er ist verstimmt, und seine Freunde rathen ihm die Zügel straffer anzuziehn. So liegt die Sache beim Eintritt der Katastrophe.

Barbara glaubt Grund zur Eifersucht zu haben. Sie tritt eines Tages mit dem Couvert eines an ihren Gatten gerichteten Briefes zu ihm ein und verlangt gebieterisch Aufklärung; er antwortet barsch und abfertigend; sie droht ihm, fortzugehn, und als

er noch kälter und trotziger wird, führt sie ihre Drohung aus. Sie schickt ihm einen kurzen Scheidebrief und läßt ihre Sachen abholen. Die Stimmung, in der er zurück bleibt, und wie die Sache von seiner Mutter und seinen Freunden aufgefaßt und besprochen wird, ist vortrefflich geschildert. Nicht so weich wie Ludlow, obgleich innerlich aufs Tiefste gekränkt und niedergedrückt, rafft er seinen Mannesstolz zusammen und beschließt, seinerseits keinen Schritt zu thun. Barbara ist zu Alice gegangen, die mittlerweile einen ältern Mann, einen reichen, übrigens ehrenwerthen Banquier geheirathet hat. Auch hier hat sich ein Hausfreund eingefunden, der den Frieden des Hauses zu stören droht, und Barbara sowohl wie Lyster sind bemüht, den Störefried zu entfernen und Alice auf ihre Pflicht gegen den Gatten aufmerksam zu machen. Das Hochkomische dieser Situation hat der Dichter nicht recht empfunden.

Ein Zufall führt die beiden getrennten Gatten zusammen. Bei dieser Gelegenheit entdeckt Barbara, daß ihre Eifersucht ungegründet war. Es ist das eine ziemlich verwickelte Geschichte, deren Vorbereitungen einen großen Theil des Romans ausfüllen. Die Dame, welche Barbara in Verdacht hatte, Kate Mellon, eine Amazone, die Unterricht im Reiten gibt und die zu Churchill in einem wunderlichen, nur freundschaftlichen Verhältniß stand, ist durch die Tücke desselben Mannes, der Alice's häuslichen Frieden bedroht, vom Pferde gestürzt und liegt im Sterben. Barbara gibt ihrem Mann die Erklärung, daß sie sich geirrt. Nun ist aber dieser wider trotzig und die Beiden prallen von Neuem hart an einander, bis eine plötzliche Wendung erfolgt. Durch die Nähe der Sterbenden heftig erschüttert, wirft sich Barbara ihrem Gatten um den Hals, und sie versöhnen sich.

Nun aber — wie wird es weiter in der Ehe gehn? Die Ursachen des frühern Conflicts sind geblieben, sollen die Wirkungen anders werden? Yates weiß keinen andern Rath, als daß er

Churchill eine Erbschaft machen und eine gut situirte Stelle erhalten läßt; Barbara kann wider Equipage halten und in Gesellschaften feinste Pariser Handschuhe und eine Spitzenmantille tragen. Da ist es denn keine Kunst, tugendhaft zu sein.

Forlorn hope. — Dr. Chudleigh Wilmot, achtunddreißig Jahr, seit vier Jahren verheirathet, hat sich durch energischen Willen und Talent aus sehr beschränkten Verhältnissen zu einer reichen und angesehnen ärztlichen Praxis aufgeschwungen. Ganz seinen Studien hingegeben, hat er geheirathet, ohne ein stärkeres Liebesbedürfniß; Frauen haben ihn überhaupt nur interessirt, insofern sie Gegenstände seiner wissenschaftlichen Untersuchung wurden. Er behandelt seine Frau gut, aber Mabel vermißt schmerzlich bei ihm die tiefere Neigung, die sie selbst empfindet. Er merkt wohl, daß sie öfters verstimmt ist, aber er schiebt das auf ihr launenhaftes Temperament, und bildet sich nicht wenig darauf ein, daß er diese Laune immer mit gleichmüthiger Toleranz aufnimmt. „So wenig", sagt der Verfasser, „verstand dieser weise Mann die Frauen, daß er wirklich glaubte, diese Gleichgiltigkeit gegen die Stimmungen seiner Frau sei eine Freundlichkeit, die sie dankbar würdigen werde. Sie verstand ihn nur zu gut."

Während er sie also für sehr glücklich hält, ist sie broken-hearted; sie ist zu stolz, um ihm etwas von ihrem Innern zu zeigen. Dagegen hat sie eine Vertraute, eine Wittwe, Henriette Prendergast, die eine wunderliche Stellung zwischen ihnen einnimmt. Sie hatte eigentlich Wilmot heirathen wollen und Mabel gehaßt; dann aber haßt sie ihn, weil er seine Frau ihrer Meinung nach nicht gut genug behandelt.

Eine zufällige Ferienreise ins Hochland bringt ihn auf den Landsitz eines Edelmanns, dessen Tochter Madeleine am Scharlachfieber darniederliegt, und die er ärztlich behandelt. Dieser transparenten hektischen Schönheit gegenüber lernt er zum ersten-

mal das wirkliche Gefühl der Liebe kennen. Als er einige Wochen dort ist, kommt ein Telegramm seiner Frau an, er möge sogleich zurückkehren, ein alter Freund bedürfe seines ärztlichen Beistands. Er erwiedert, daß er noch nicht kommen könne, weil er sich gegen die Familie verpflichtet habe, und was die Krankheit seines alten Freundes betrifft, so kenne er dieselbe und es habe nichts auf sich. Beides ist vollkommen wahrheitsgetreu, und es ist auch zwischen ihm und Madeleine nichts vorgefallen, was Anstoß hätte geben können. So bleibt er noch einige Wochen, bis das Scharlachfieber vorüber ist, kehrt dann nach Hause zurück und findet seine Frau todt.

Sie hatte in den letzten Wochen nichts von sich hören lassen. Sie ist krank gewesen, hat aber ihren Mann nicht davon unterrichten wollen; aus Trotz, daß er, der geschickte Arzt, es bei ihr nicht selber erkannt; sie hat sogar den Bericht eines andern Arztes an ihren Mann unterschlagen. In der Zeit ist sie aber gegen ihre Freundin Henriette sehr offen mit Klagen und Vorwürfen gegen ihren Mann gewesen.

Die Stimmung Wilmot's bei diesem unerwarteten Fall wird mit Wärme und Feinheit geschildert. „Der Gedanke an ihr todtes Gesicht hatte Schrecken und Bedauern für ihn, aber nicht jenes Entsetzen der Trennung, welches gewissermaßen Körper und Seele auseinander reißt, und den Gedanken an die Möglichkeit des Fortlebens dem wahrhaft Trauernden eben so grausam wie unbegreiflich macht.“ Der Gedanke, was hätte sein können, befängt ihn schmerzlich. Er sucht sich der Züge seiner verstorbenen Gattin zu erinnern und der allgemeine Ausdruck eines ruhigen ununterbrochenen Leidens, nur zuweilen durch einen plötzlichen Blick der Ungeduld unterbrochen, war das Einzige, an das er sich erinnern konnte. Henriette läßt ihn nicht lange im Dunkeln, sie gibt ihm von der Geschichte Mabel's einen harten und ausführlichen Bericht. „Sie liebten sie niemals, und kümmerten sich niemals dar=

um, was ihr Leben war; sie suchten nie tiefer zu blicken, als auf die Oberfläche ihres Lebens, und mit ihrem Stolz wußte sie diese Oberfläche glatt und eben zu erhalten." Anfangs ebenso erstaunt als erschüttert, ruft er sich dann die Vergangenheit zurück, und die neuerwachte Liebe zu einer Andern gibt ihm den Schlüssel zum Seelenleben seiner Frau, er versteht sie und bemitleidet sie. Jetzt erst wird ihm überhaupt klar, daß er Madeleine liebt.

So weit ist der Eindruck ein durchaus rührender; nun tritt die Chimäre ein. Wilmot hat die Ahnung, daß noch etwas im Hintergrund lauert, und diese Ahnung erfüllt sich nur zu bald. Als er einmal seinen geheimen Schrank untersucht, findet er denselben erbrochen, eine der darin befindlichen Giftflaschen halb leer, und daneben den Siegelring seiner Frau. Ein weiteres Verhör mit Henriette, die selber nichts weiß, überzeugt ihn, daß Mabel sich vergiftet hat.

Warum hat sie das gethan? — Es lag nichts weiter vor, als jener Brief, der den Aufschub seiner Rückkehr meldete, und den Mabel verordnet hat, zu ihrer Rechtfertigung ihr in den Sarg zu legen, und die Nachricht, daß die Kranke, die ihr Mann behandelte, ein schönes Mädchen war. Weiter liegt nichts vor, weder als Vermuthung noch als Thatsache. Und darum Selbstmord? — Wilmot ist es denn doch zu stark, und er kann es sich erst erklären, als er überlegt, daß Mabel schwanger war, und daß in solchen Fällen zuweilen Geistesabwesenheit eintritt. In einer solchen Geistesabwesenheit hat Mabel ihre That begangen.

Ist man so schon in ein Gebiet gerathen, das zu durchwandern weder erfreulich noch belehrend ist, so führt der Abweg noch weiter. Moralisch ist er von Mabel's Selbstmord überzeugt, aber um zur physischen Gewißheit zu gelangen, müßte er ihre Leiche ausgraben und untersuchen lassen. Er leistet darauf Verzicht und betrachtet die halbe Ungewißheit, in der er bleibt, als seine Strafe.

Und warum leistet er darauf Verzicht? Der Dichter, der es

doch wissen muß, erklärt es uns mit dürren Worten: weil der Skandal, den die Sache erregen würde, ihm die Möglichkeit zu einer Heirath mit Madeleine für immer verschließen würde. Denn um ihre Hand zu werben ist er nun völlig entschlossen.

Es ist ganz unglaublich, was für eine Masse von Indelicatessen des Gefühls sich in diesem kurzen Raum zusammendrängen. So hat z. B. Henriette, da ihre Freundin kaum noch begraben ist, sofort den Vorsatz gefaßt, ihn zu heirathen. Noch sind wir nicht auf der Hälfte der Erzählung. Das eigentliche Interesse hört völlig auf; dafür werden wir in Begriffe und Vorstellungen der britischen Aristokratie eingeführt, die uns stets vor den Kopf stoßen, wenn der englische Roman sich aus dem Gemüthlichen in die harte Wirklichkeit verliert.

Von Madeleine's Verwandten wird Wilmot, ehe er sich noch erklärt hat, in hochfahrender Weise deutlich gemacht, daß gar nicht daran zu denken sei: wie kann ein Doctor ein Fräulein heirathen? Ein Doctor, der Bezahlung nimmt, und wenn er gerufen wird, ins fremde Haus kommen muß, ist nicht heirathsfähig. Diese Sentenz hört der arme Doctor gesenkten Haupts und ehrerbietig an, er findet sie vollkommen in der Ordnung, gibt seine Hoffnungen auf und geht ins Ausland. Hier aber trifft ihn die Nachricht einer reichen Erbschaft. Nun fühlt er sich plötzlich ein andrer Mann. Er, der leidenschaftliche Arzt und Forscher, hat keinen andern Gedanken, als sofort das unanständige Gewerbe niederzulegen und nur für medicinische Zeitschriften zu arbeiten. Für Zeitschriften zu arbeiten, ist dem Gentleman erlaubt, es ist selbst von Lords geschehn. Als Gentleman kehrt er nach England zurück, um seine Werbung anzubringen. Aber es ist zu spät, Madeleine ist durch die Intriguen ihrer Stiefmutter, Lady Muriel, einer sehr interessant geschilderten Frau, die selber eine gewisse Inclination für den geistreichen Doctor hat, und ihn zwar nicht zum Mann, aber zum treuen Hausfreund haben will, an einen Andern ver-

heirathet, und stirbt an der Schwindsucht, von Wilmot gepflegt. Die Schwindsucht ist nicht etwa aus Liebesgram entstanden, Madeleine hat sich vielmehr über ihr Gefühl zu Wilmot noch nicht klar gemacht; sondern Wilmot hatte bereits, als er sie zuerst im Scharlachfieber untersuchte, Tuberkeln in ihrer Lunge gefunden. Für einen Roman riecht diese letzte Geschichte etwas zu sehr nach der Medicinflasche, und für eine wissenschaftliche Belehrung läßt sie ebenso an Deutlichkeit vermissen, als der entscheidende Umstand bei Mabel's Selbstmord.

Black Sheep. — Dieser neueste Roman behandelt einen Raubmord, dessen Veranlassung und Entdeckung. Die Vorliebe für diese Gattung bei den modernen Novellisten sämmtlicher Völker rührt nicht ausschließlich von der Lust her, im Schmutz zu wühlen, obgleich diese auch das Ihre dazu beiträgt; sie hängt mit der Kunstform zusammen. Es ist ähnlich wie im König Oedipus: die Furcht vor etwas, das geschehn sein könnte, ist intensiver, als die Furcht vor dem, was noch kommen soll, und läßt sich besser dramatisch gliedern. Namentlich die Engländer, bei ihrer Neigung, in jedem Roman eine große Masse von Incidenzpunkten zusammen zu häufen, bedürfen eines recht strammen Bandes, das diese Mannigfaltigkeit aneinander knüpft. Dazu eignet sich eine Criminalgeschichte ganz vorzüglich. Hier ergiebt sich das Endresultat aus der Combination zahlreicher an sich unbedeutender Vorfälle, auf die man daher die äußerste Aufmerksamkeit zu verwenden hat; jeden einzelnen Umstand muß man genau von allen Seiten prüfen und ihn an die rechte Stelle bringen, damit er sich zum Ganzen fügt. Außerdem bieten sowohl die Veranlassungen zum Verbrechen und die Vorbereitungen dazu, als der innere und äußere Kampf des Verbrechers gegen die immer näher drohende Entdeckung Gelegenheit zu einer Masse interessanter psychologischer Beobachtungen, wie sie im gewöhnlichen Leben doch nur selten vorkommen.

Stuart Ruth, ein starker entschlossener Mann mit guten Anlagen, ist durch frühe Neigung zum Spiel mehr und mehr zu hazardirten Unternehmungen verführt worden, die endlich in's Gebiet der Criminaljustiz führen. Er hat eine Frau, Harriet, die mit tiefer Leidenschaft ihm ergeben ist, ja, deren ganze leidenschaftliche Natur sich in dies einzige Gefühl concentrirt. Sie ist seine Vertraute bei allen Unternehmungen gewesen, und stärker, entschlossener und intelligenter als er, gibt sie in allen Fällen der Noth den Ausschlag. Nach außen hin im Krieg mit aller Welt, lebt dies Paar unter sich anscheinend in inniger Gemeinschaft des Denkens und Empfindens.

Das Verhältniß ändert sich, als er einen Mord begeht. Zwar ist es ihre Geistesgegenwart, welche ihn zuerst vor der Entdeckung rettet, aber nun fängt er an, sie zu scheuen; er wird durch ihre Blicke an das, was er gethan, erinnert. Er ist eigentlich eine oberflächliche Natur, und möchte das widerliche Bild des Geschehenen los sein. Sie, die ernster in den Zusammenhang des Lebens blickt, drängt ihn immer wieder auf die Nothwendigkeit, sich zusammenzuraffen, um der drohenden Gefahr ins Auge zu sehn. Seine frühere Neigung schlägt in das Gegentheil über. Wie die unerhörte geistige Anstrengung und Spannung sie müde macht, wie sie mehr und mehr unter der Last zusammenbricht, die auf ihr liegt, das ist mit ergreifender Wahrheit erzählt. Endlich tritt für sie das Schlimmste ein. Er wird von einer tollen Leidenschaft zu einem schönen aber oberflächlichen coquetten Weibe ergriffen, und der Leichtsinn, mit dem er das neue Verhältniß betreibt, bringt ihn in die äußerste Gefahr, die Harriet, in der sich Haß, Verachtung und Liebe auf eine wunderbare Weise mischen, nur dadurch abwenden zu können glaubt, daß sie ihre Nebenbuhlerin aufsucht und sie beschwört, ihn, indem sie selber vorangeht, ins Ausland zu locken. Der Versuch kommt zu spät. Ein geheimer Beobachter, ein Straßenjunge, sehr aus Dickens copirt, hat den Verbrecher auf Schritt

und Tritt belauert, und gibt ihn an. Harriet bringt ihm noch Gift ins Gefängniß, um bis zum letzten Augenblick seinem Willen gehorsam zu sein, und stirbt dann selbst an der Schwelle seines Kerkers.

Das Bild dieses Weibes springt in kräftigen Farben aus der Leinwand hervor. Die Zwischengeschichte, die, wie gewöhnlich bei Yates, in die Hauptgeschichte so verwebt ist, daß die eine den Zettel, die andere den Einschlag bildet, bietet weniger Interesse. Doch ist noch ein gut geschilderter Charakterkopf darin, ein junger Mann aus Stuart Ruth's Schule, George Dallas, ein Müßiggänger und Träumer, der immer die besten Vorsatze faßt, aber sie immer auf morgen aufschiebt. Auf ihn wollte Ruth den Verdacht des Mordes leiten. Er wird aber gerettet und glücklich, schreibt vortreffliche Novellen für ein Journal, heirathet eine schöne und reiche Frau und versöhnt sich endlich mit seinem Stiefvater, der ihn zuerst als black Sheep, d. h. als verlornen Sohn, aus der Familie ausstoßen wollte. Diesen respectablen, wenn auch uninteressanten Gatten liebte seine Frau, wie der Verfasser erzählt, zwar nicht leidenschaftlich, was kaum zu erwarten war, aber aufrichtig, und schätzte ihn nach Art der Frauen beträchtlich über seinen Werth. „Alle Frauen mögen ihre Ehemänner gern, mit Ausnahme derer, die es notorisch nicht thun.“ — Das scheint das letzte Wort des Verfassers in Bezug auf die Naturgeschichte der Ehe zu sein.

V.

November 1873.

George Eliot's neuer Roman „Middlemarch“ umfaßt in Asher's Sammlung 8 Bände, die in längern oder kürzern Zwischenräumen heraus kamen. Ich habe die einzelnen Bände regelmäßig mit dem größten Interesse gelesen, und fand überall einen

Schatz von sprechenden Bildern und geistreichen Reflexionen; aber wenn der neue Band erschien, mußte ich doch wahrnehmen, daß ich manches vergessen hatte, ich mußte wieder nachschlagen, um mir die einzelnen Begebenheiten zu vergegenwärtigen, und ich kann nicht sagen, daß ich den folgenden Band mit besondrer Spannung erwartete. Liest man das Ganze hintereinander, so wird man bei weitem mehr befriedigt, kann sich aber doch des Wunsches nicht erwehren, die Verfasserin möchte manches Unwesentliche weggelassen oder abgekürzt, das Ganze knapper zusammengedrängt haben.

Ueber G. Eliot's frühere Werke habe ich mich im 1. Band ausgesprochen. Ich halte G. Eliot unter den lebenden Dichtern für den Meister im Fach des socialen, analytischen Romans. „Middlemarch" steht hinter „Adam Bede" und der „Mühle am Floß" zurück, ist aber „Felix Holt" und „Silas Marner" vorzuziehen.

Ich will nicht sagen, daß in „Middlemarch" nicht ebensoviel treffende Bilder und geistreiche Reflexionen vorkommen, als in den beiden zuerst genannten Romanen; aber diese beide haben einen wesentlichen Vorzug. Ich könnte von ihnen den Inhalt erzählen, der freilich mit vielem interessanten Beiwerk verflochten ist, aber in der Hauptsache eine einheitliche Handlung darstellt. Bei „Middlemarch" könnte ich das nicht. Es ist nicht eine Handlung, die folgerichtig weiter geht, sondern drei oder vier verschiedne Handlungen, die sich mannigfaltig durchkreuzen, von denen man aber, obgleich die Vorrede etwas andres anzudeuten scheint, nicht weiß, auf welche eigentlich der Schwerpunkt fallen soll. „Middlemarch" ist wie „Vanity Fair" ein Roman ohne Held, oder vielmehr der Held ist der auf dem Titelblatt angegebene Collectivbegriff, die kleine Provinzialstadt Middlemarch in den Jahren 1829—32. In dieser kleinen Stadt werden wir mit sämmtlichen Honoratioren vertraut, wie das ja auch im wirklichen Leben in solchen Städten möglich ist, wir lernen ihre Familienverhältnisse kennen, die Kin-

der vom jüngsten bis zum ältesten, ja wir wissen ziemlich genau, was in jedem Hause gekocht wird. Alle Stände treten in ihrer Eigenthümlichkeit hervor, die Rentiers, die Geistlichen, die Advokaten, die Aerzte, die Bankiers, die benachbarten Landjunker, auch die untere Schicht der Bevölkerung. Mit fester Hand, in kräftigen Strichen und frischen Farben wird uns das Alles vorgeführt. Es ist eine höchst belehrende Studie über die Sitten einer englischen Provinz und ich glaube, sie ist zuverlässig. Die Probe für mich ist, daß trotz der specifisch nationalen Eigenart der geschilderten Zustände mir das allgemein Menschliche vollkommen verständlich wird. Jede einzelne Person ist mir vertraut, ich verstehe ihre Handlungsweise und finde sie folgerichtig, ich glaube dem Dichter Alles, was er erzählt, so fest, als ob ich es selbst gesehen und beobachtet hätte. Das ist eine gewaltige Kunst und ich wüßte wenige Dichter anzuführen, die in einem ähnlichen Maß den Anspruch auf Glaubwürdigkeit machen können: auch bei den glänzendsten Virtuosen des Fachs habe ich zuweilen den Verdacht der Verzerrung und Uebertreibung.

Die Wahrheit einer Sache kennen zu lernen, ist immer interessant; dann freilich entsteht die Frage, ob das Interesse für den Gegenstand groß genug ist, um uns acht Bände lang in Anspruch zu nehmen. Hier kommt die unbedingte Wahrheitsliebe, die treue Nachbildung des Wirklichen, dem Eindruck nicht zu gut. Ich will ein Beispiel geben. Einen sehr breiten Raum in der Darstellung nimmt ein Rentier, ein Herr Brooke, ein vollendeter Duselkopf, ein, der nicht im Stande ist, einen einzigen Gedanken auszudenken, eine einzige Empfindung ausklingen zu lassen, der aber mit unverwüstlicher Redseligkeit sich über Alles äußert. Er spricht im Roman genau so, wie er sprechen muß, da er einmal der ist, und wir glauben ihn unmittelbar reden zu hören. Einen ähnlichen Raum nimmt bei Dickens Mrs. Nickleby ein, ein Geisteskind verwandter Art. Der Unterschied ist nur, daß uns die Letz-

tere mit ihrem Geschwätz unterhält, ja daß wir es gern zum zweiten und dritten Male hören mögen, während Mr. Brooke uns endlich ermüdet und langweilt. Die Wahrheitstreue ist ganz auf Seiten G. Eliot's: wie Mrs. Nickleby hat noch nie ein Mensch geredet so lange die Welt steht, sie ist nur das Vehikel, durch welches der Dichter seinen Witz zur Geltung bringt. Aber dieser Witz ist brillant, immer neu, immer überraschend, in jedem Augenblick toller und verrückter als im Augenblick vorher, während Herr Brooke sich immer gleich bleibt. Wenn wir ihm im wirklichen Leben begegneten, so würde er uns den ersten Tag unterhalten, dann aber würden wir ihm aus dem Wege gehn, da wir nicht immer dasselbe hören wollen.

Die meisten englischen Romanschreiber wissen keine Auswahl zu treffen, sie malen alles mit gleicher Ausführlichkeit aus. Darin haben sie freilich recht, daß sie im Geist ihre Figuren in alle möglichen Situationen versetzen und genau überlegen, wie sie sich in jeder derselben benehmen und ausdrücken. Aber darin haben sie Unrecht, daß sie uns das Alles aufzählen; ein paar charakteristische Aeußerungen würden genügen, sie uns kenntlich zu machen. Wie uns im gewöhnlichen Leben der Erzähler ermüden würde, der uns berichten wollte, was alle Tage vorgegangen ist, so verlangen wir auch vom erzählenden Dichter, daß er unsrer Aufmerksamkeit zu Hilfe komme, indem er nur die charakteristischen Momente hervorhebt.

Mit dieser Ausführlichkeit ist, abgesehn von der Verwirrung der Perspektiven, noch ein andrer Uebelstand verknüpft.

Auf mich wenigstens macht „Middlemarch“ einen niederschlagenden Eindruck; wenn ich das Buch aus der Hand lege, möchte ich wie Hamlet ausrufen: das ganze Leben ist ekel, schaal und unersprießlich! Ist das nun wirklich die Absicht G. Eliot's?

Bei Balzac und Thackeray ist sie es. Der Letztere geht freilich nicht so weit als Balzac, bei dessen mikroskopischer Beobachtung

alle Unterschiede von Glück oder Unglück, Gut oder Böse schwinden. Thackeray liebt das Gute und haßt das Böse, aber indem er das Secirmesser zu lebhaft anwendet, findet er in der Wirklichkeit alle Motive so wunderlich verschlungen, daß er immer auf die Stimmung zurückkommt: Lächeln durch Thränen. Ihm ist das Leben wirklich ein „Markt der Eitelkeiten", das Kleine überwuchert das Große und die einzige Weisheit des Lebens ist für ihn die Resignation des Betrachtenden.

So ist G. Eliot keineswegs geartet. In ihrem Geist ist etwas Heroisches, sie will sich den dunklen Mächten des Zufalls keineswegs fügen, sie will keineswegs resigniren, sie hält das Gute und das Glück nicht blos für die Illusion eines überspannten Idealisten, sondern für die berechtigte Forderung des gesunden und auch des kranken Menschen.

Ein kräftiger Wille macht, auch wenn er dem Schicksal unterliegt, keineswegs einen niederschlagenden Eindruck; woher kommt also dieser Eindruck in „Middlemarch"?

Ich finde ihn in der unrichtigen Perspektive, in der gleich ausführlichen Behandlung des Wesentlichen und des Unwesentlichen.

Im Leben wird die Frage: wer ist glücklich? oft leichtfertig beantwortet. Im Leben jedes Menschen finden sich Momente, wo sein inneres Wesen sich in kräftigerer Thätigkeit oder im kräftigen Genuß befriedigt, andre Momente, wo er den Mangel an Befriedigung schmerzlich fühlt; bei weitem der größte Theil seines Lebens aber ist der Zustand der Gleichgiltigkeit, wo weder von dem einen noch vom andern die Rede ist, der aber als solcher bereits einen Mangel ausdrückt.

Würden wir nun die Taxe des Glücks statistisch feststellen, würden wir die befriedigten, die verzweifelten und die leeren Momente, jeden mit der Zahl der Zeitmomente multipliziren, die er ausfüllt, und dann summiren, so würde das Resultat durchweg ein

beklagenswerthes sein. Die Taxe ist aber falsch: eine Stunde des wahren Glücks, eine Stunde der wahren Verzweiflung wiegt Jahre der Leere auf, wie bei dem Denken ein Moment der Entdeckung Jahre trockner, mühevoller, langweiliger Arbeit aufwiegt. Wenn der Dichter in diesem Sinn dem Leben gerecht werden will, so muß er die Wichtigkeit des Moments durch Verstärkung der Farbe deutlich hervortreten lassen. Dies zu unterlassen, ist eine Sünde der übertrieben kritischen und analytischen Reflexion unsrer Zeit.

Daß George Eliot sehr wohl vermag, dem Inhalt eines Moments gerecht zu werden, hat sie in den beiden frühern Romanen gezeigt. Gretchens Liebesrausch und ihr Erwachen, Hetty's sinnliche Lust und ihre Verzweiflung: — mit welcher Gewalt tritt das heraus! wie fällt alles übrige gegen diese lichten Punkte in den gehörigen Schatten! Wenn sie in dem neuern Roman fast nur in gebrochenen und gedämpften Farben arbeitet, so scheint das also nicht Mangel an Talent, sondern Prinzip zu sein. Ich glaube aber nicht, daß dies Prinzip gerechtfertigt werden kann, gleichviel ob man nach Grundsätzen der Kunst oder des wirklichen Lebens urtheilt.

Es wird dadurch nicht blos die Empfindung des Glücks und Unglücks abgeschwächt, sondern es wird auch das Urtheil verwirrt. Der Hauptinhalt des vorliegenden Romans sind eine Reihe unglücklicher Ehen. George Eliot weiß sehr gut, daß ein Theil des Mißbehagens, welches in jeder Ehe mehr oder minder vorkommt, darin beruht, daß man erst Illusionen niederkämpfen muß, und zwar Illusionen, die nicht zufällig aus dieser oder jener Individualität herkommen, sondern aus der Natur des Verhältnisses überhaupt. Der Braut erscheint, was sie von ihrem Bräutigam weiß, als etwas Provisorisches, sie ahnt etwas Unendliches dahinter, in dem sie vorläufig ihre Phantasie spielen läßt. In der Ehe hört das Unendliche auf, und man muß lernen, mit fertigen Ziffern zu rechnen: diese Wahrnehmung ist nicht blos ein einzelner Moment,

sie kehrt, wenn auch gelinder in allen neuen Phasen des Lebens wieder. Unglücklich wird die Ehe, wenn die Ueberwindung dieser Illusionen durch die Unfähigkeit des gegenseitigen Verständnisses unmöglich wird. Wenn also der analytische Dichter einen solchen Gegenstand, der wohl eingehender Analyse werth ist, gründlich behandeln will, so muß er deutlich hervortreten lassen, wie weit in jedem einzelnen Punkt des Conflicts die noch nicht völlig überwundene Illusion und wie weit ein positives Mißverständniß sich geltend macht. G. Eliot aber sucht das Concrete grade darin, daß sie alle möglichen Nebenumstände hervortreten läßt, oft Umstände, die gar keine Wirkung haben. Nun begnügt sie sich keineswegs damit, darzustellen, sondern sie spricht in jedem Augenblick ein Urtheil aus, wie viel Schuld dem einen, wie viel dem andern zufällt, und dadurch kommt der Leser in die sonderbare Lage, mit dem Dichter über die bestimmenden Motive zu streiten. Der Dichter sollte es doch besser wissen, welches Motiv das entscheidende ist, denn er hat es ja selber erfunden, aber grade weil G. Eliot so viel positive Anhaltspunkte gibt, und doch von vornherein so wenig hervortreten läßt, wozu diese Anhaltspunkte dienen sollen, gibt sie dem Leser Waffen gegen sich selbst in die Hand: es ist als ob man mit ihr über einen wirklichen Fall des Lebens stritte, über den beide Theile gleichviel wissen.

Ich nehme den ersten Fall, die Ehe zwischen Lydgate und Rosamunde. Hier steht G. Eliot entschieden auf Seiten des Mannes; sie rechtfertigt ihn zwar nicht vollständig, weil alle Charaktere gemischt sind, aber sie läßt doch den überwiegend großen Theil der Schuld auf Rosamunde fallen und verführt grade dadurch den Leser, sich der hübschen Frau anzunehmen. Wenn Lydgate wirklich der energische Mann ist, für den er gelten soll, und wenn er wenigstens zu Anfang seine Frau wirklich liebt, so müßte es doch ganz merkwürdig zugehn, wenn er gar keinen Einfluß auf sie gewinnen könnte. G. Eliot erzählt zwar die Sache sehr aus-

führlich, aber man hat dabei immer das Gefühl, daß doch noch etwas fehlt, was zum Verständniß nöthig wäre.

Lydgate hat trotz seiner Energie und seines heftigen Aufbrausens eine entschiedene Scheu vor allem, was nach einer Katastrophe aussieht, und diese Scheu scheint auch in der Dichterin von Middlemarch zu leben. Ein merkwürdiger Zug, an dem wieder Lydgate betheiligt ist, spricht dafür.

Ein pietistischer Banquier, Bullstrode, hat sein Vermögen durch schlechte Streiche erworben; in der angesehnen Stellung, zu der er sich seitdem aufgeschwungen hat, wird er gefährdet durch einen Mitwisser des Geheimnisses. Dieser fällt krank in seine Hände und, um ihn zu beseitigen, gibt er ihm Medicamente ein oder läßt sie ihn einnehmen, von denen ihm ein zuverlässiger Arzt voraus gesagt hat, daß sie den Tod herbeiführen müßten, der auch wirklich erfolgt Dieser zuverlässige Arzt ist Lydgate; um sich seines Schweigens zu versichern, leiht ihm, der in der äußersten Verlegenheit ist, Bullstrode grade, als er sein Verbrechen begehn will, eine beträchtliche Summe.

Nun liegt hier wirklich eine hochtragische Situation vor. Ich bin nicht Jurist genug, um zu entscheiden, ob das, was Bullstrode gethan, wirklich das Verbrechen des Mords constituirt: jedenfalls ist es ein schweres Verbrechen, und die Gesellschaft hat das Interesse und die Pflicht, es zu untersuchen. Nun gibt zwar die Gesellschaft dem Herrn Bullstrode zu verstehn, daß sie ihn in Verdacht hat, kein Gentleman zu sein, und daß er seine obrigkeitlichen Aemter niederzulegen habe, aber weiter geht sie nicht und weiter geschieht auch nichts. Es spielen nach allen Seiten so viel wunderliche Motive dazwischen, daß kein Einzelner recht klug wird, was denn eigentlich vorgefallen sei; und die Dichterin selbst kann sich nicht zum Entschluß aufraffen. Dadurch wird zugleich ein Zug unangenehm gefärbt, der sonst vielleicht der schönste im ganzen Roman hätte sein können.

Bullstrode ist zwar ein Hallunke, allein er lebt in einer sittlichen Ehe. Als seine gute Frau erfährt, was vorgefallen ist, überlegt sie, daß sie bis jetzt zwanzig Jahre lang Freud und Leid getheilt haben und daß sie ihren Gatten nicht verlassen dürfe; sie geht zu ihm und sucht ihn aufzurichten. Ueber das, was eigentlich geschehn, sprechen sie sich nicht aus: er wagt es nicht, nachzuforschen, ob sie ihn für einen Mörder hält. Das ist sehr begreiflich, aber unbegreiflich ist es, daß George Eliot uns nicht mittheilt, was in ihrem Gemüth in dieser Beziehung vorgeht. Hält sie ihn für einen Mörder oder nicht? Darauf kam doch zur Würdigung ihres Charakters viel an, und durfte eine ausführliche Darstellung nicht gespart werden. Statt dessen wird uns erzählt, sie habe, als sie zu ihrem Mann ging, erst andre Kleider angelegt, um damit symbolisch anzudeuten, daß sie nun ein andres Leben anfangen wolle. Der Zug mag in der ganzen Lebensauffassung der Frau vollkommen begründet sein, und er würde auch den Eindruck nicht stören, wenn er nur bescheiden angedeutet wäre: aber daß er in einem Augenblick, wo man auf viel erheblichere Fragen Antwort verlangt, sich mit einer gewissen Wichtigkeit vordrängt, das ist ganz in der Art des sauersüßen Sterne'schen Humors, der das Wesentliche und Unwesentliche bunt durcheinander wirft, um durch Thränen lächeln zu können.

Nur eine Person ist es, die im vorliegenden Fall das Klarheitsbedürfniß lebhaft empfindet, dessen Befriedigung die Dichterin dem Leser schuldig bleibt.

Diese Person ist die ideale Figur des Romans, Dorothea, auf deren Haupt sich, ungefähr wie bei Ottilie in den „Wahlverwandtschaften", alles Licht gleich einer Glorie concentrirt. In der Vorrede vergleicht sie G. Eliot mit der heiligen Therese und kommt auf diesen Vergleich am Schlüß zurück. Diese Reflexionen scheinen dem Roman einen ganz andern Sinn zu geben; läßt man sie unbeachtet, so scheint die Absicht der Dichterin nur zu sein,

die „Welt“ (zunächst in Middlemarch) so darzustellen, wie sie ist; glaubt man ihnen aber, so ist vielmehr die Absicht, die „Welt“ darzustellen, wie sie sich zum Ideal verhält. Dorothea ist das Ideal, die übrigen sind „die Welt“. Um diesen Prozeß zu prüfen, müssen wenigstens die äußern Umrisse der Geschichte festgestellt werden.

Dorothea, ein schönes hochbegabtes Mädchen, mit einer Stimme, die jeden bezaubert, hat von früh auf das Verlangen, ihrem Leben einen höhern Zweck zu geben. Sie entwirft zunächst den Plan, bequeme Wohnhäuser für das arme Landvolk zu bauen; in diesem Plan wird sie aber unterbrochen durch die Bekanntschaft mit einem ältern Herrn aus der Nachbarschaft, einem reichen Geistlichen Namens Casaubon, der seit Jahren an einem gelehrten Werk arbeitet „Schlüssel zu allen Mythologien“. Er imponirt ihr sehr, da er sich von ihrer bisherigen Bekanntschaft geistig vortheilhaft zu unterscheiden weiß, und sie hält es für eine würdige Lebensaufgabe, ihm die Arbeit an einem für die Menschheit so würdigen Werk zu erleichtern. Er bemerkt ihre Verehrung und trägt ihr seine Hand an. Alle ihre Bekannten warnen sie aufs äußerste. sie machen sie auf sein Alter, auf seine verkümmerte Gelehrten-Existenz, auf seine mangelhaften Beine aufmerksam; allein in ihrer hochfahrenden Art lehnt sie diese Bemerkungen ab und erklärt, er sei ein großer Mann, er habe ein Gesicht wie Locke. Bald zu Anfang ihrer Ehe hat sie das dunkle Gefühl, daß die gemeinsame, hingebende Arbeit am „Schlüssel zu allen Mythologien“ doch nicht das ganze eheliche Leben ausfüllen kann, daß ihr etwas fehlt, dann steigt der Verdacht in ihr auf, ob der „Schlüssel zu allen Mythologien“ auch etwas tauge, ob ihr Mann der Aufgabe gewachsen sei? Dieser Verdacht wird zuerst in ihr erregt durch einen jungen Verwandten ihres Mannes, Ladislaw, der ihr mittheilt, Casaubon sei nicht im Stande, die Vorarbeiten der deutschen Gelehrten zu benutzen, da er kein Deutsch verstehe. G. Eliot setzt

hinzu, daß der junge Herr selber nicht viel von der deutschen Gelehrsamkeit weiß. Genug, der Funke zündet, und Herr Casaubon, der für einen Buchgelehrten nicht übel beobachtet, merkt, daß seine junge Frau, mit der er im übrigen nicht viel anzufangen weiß, auch in seine Gelehrsamkeit Mißtrauen setzt, daß sie, anstatt, wie er gehofft, ihn durch den warmen Hauch der Verehrung zu beglücken, seine Schwächen ausspäht. Er merkt ferner, daß der junge hübsche Mann dahinter steckt, daß der junge hübsche Mann eine Leidenschaft für seine Frau hat und daß diese Leidenschaft bis zu einem gewissen Grad erwiedert wird. Dorothea merkt von beidem nichts, obgleich es sich in der That so verhält, und so geht es ihr wie Desdemona, daß sie ohne Arg die Eifersucht ihres Mannes immer von Neuem reizt. Dazu kommt, daß Casaubon an einem Herzfehler leidet und jede heftige Scene vermeiden muß — grade wie Lydgate aus einem andern Grunde. Dorothea, zu solchen Scenen sehr geneigt, sobald ihr Stolz verletzt ist, sucht nun nach Kräften sich zu beherrschen; aber diese beständigen Schranken, die sie sich auferlegen muß, lasten schwer auf ihrer Seele. Es ist nicht grade eine unglückliche, aber eine äußerst unbehagliche Ehe. Zum Glück dauert sie nicht lange; Casaubon stirbt bald, nachdem er sich in seinen letzten Stunden durch seine Eifersucht zu einer Handlung hat verleiten lassen, welche die „Welt" von Middlemarch mit Recht als ungentlemanlike bezeichnet, er hat seiner Gattin sein Vermögen verschrieben, aber sie soll es verlieren, sobald sie Ladislaw heirathet. Die „Welt" von Middlemarch mißbilligt auf das Entschiedenste den Verstorbenen, aber sie würde es ebenso für unpassend halten, wenn nun Dorothea doch den Verdacht bestätigen und Ladislaw heirathen wollte, der ohnehin Jahre hindurch von den Wohlthaten seines Verwandten gelebt hat. Nach einigen Zwischenumständen, die nichts Wesentliches zur Entwicklung beitragen, heirathet sie ihn dennoch, trotz der „Welt"; sie verläßt die „Welt", d. h. Middlemarch, grade wie Felix Holt mit seiner

jungen geistreichen Gattin, und zieht nach London, wo Ladislaw sich als ausgezeichneter Journalist bewährt, sehr gegen die Erwartungen seiner frühern Jahre, die ihn als einen entschiedenen Dilettanten zeigten, der vielerlei weiß und nichts recht, vielerlei will und nichts recht. Oder soll vielleicht grade diese Art geistiger Arbeit diejenige sein, die den Ansprüchen Dorothea's genügt? — Da indeß das fragliche Journal nicht vorliegt, so muß man der Verfasserin glauben, daß es gut ist, so wie man ihr glauben muß, daß der „Schlüssel zu allen Mythologien“ nichts taugt.

Aber in einem andern Punkte hätte der Leser Recht, zu verlangen, daß er nicht aufs Glauben gewiesen werde, sondern aufs Schauen. G. Eliot erklärt, die Ehe wäre vollkommen glücklich gewesen: das hätte man doch gern gesehn! Wie viel dankbarer wäre die Aufgabe, zu zeigen, wie zwischen zwei tüchtigen Naturen der Kampf der Anerkennung zu einem glücklichen Ausgang führt, als sich acht Bände durch in der Misere unbehaglicher Existenzen herum zu treiben! G. Eliot hält die Sache freilich dadurch für erledigt, daß sie erklärt, sie wären glücklich, denn sie liebten sich; aber das ist eine Kinderei, deren eine so geistreiche Frau sich schämen sollte. In frühern Zeiten freilich, wo es nur darauf ankam, die jungen Leute unter die Haube zu bringen, wo mit dem Hochzeitsschmaus der Vorhang fiel, reichte es vollkommen aus; jetzt aber, da die Ehe Gegenstand der Analyse geworden ist, heißt es: hier ist Rhodus, hier tanze.

Ich habe die Hauptpunkte von Dorotheens Geschick zusammengestellt und muß nur noch hinzufügen, daß sie im Verhältniß zu Lydgate, da er von der Welt verkannt wird, sich als treue und einsichtsvolle Freundin bewährt, und daß ich außerdem gern überzeugt bin, sie werde in allen Fällen, wo ihr Stolz ihr keine Illusionen macht, sich ausgezeichnet benehmen.

Aber wie stimmt nun zu dieser Geschichte der Schluß des Romans? G. Eliot bemerkt, daß in ihrem Leben nur zwei ent-

scheidende Akte waren, die Heirath mit Casaubon und die Heirath mit Ladislaw. „Gewiß waren diese bestimmende Akte ihres Lebens nicht von idealer Schönheit. Sie waren das gemischte Resultat eines jungen und edlen Triebs, der unter prosaischen Bedingungen arbeitete. Die Mißgriffe wären unmöglich gewesen, wenn die Gesellschaft, in der sie geboren war, nicht den Heirathsantrag eines kränklichen Manns an ein um die Hälfte jüngeres Mädchen begünstigt hätte; wenn sie nicht eine Erziehungsart begünstigt hätte, die das Wissen eines Weibes nur zu einem andern Namen macht für buntscheckige Unwissenheit; wenn sie nicht eine Regel des Verhaltens begünstigt hätte, welche im offnen Widerspruch zu ihrem laut bekannten Glauben steht. In dieser socialen Atmosphäre müssen solche Collisionen vorkommen, wo große Gefühle den Anschein des Irrthums und ein großer Glaube den Anschein der Illusionen annimmt."

Man traut seinen Augen nicht, wenn man das liest. Von Allem, was G. Eliot hier behauptet, hat sie im Vorhergehenden das Gegentheil erzählt. Die „Welt" war dem großen Glauben Dorothea's in keiner Weise entgegengetreten, sie hatte ihren Plan billiger Wohnungen für das Landvolk in keiner Weise verhöhnt, sondern war sofort darauf eingegangen. Ein Landjunker, Sir James Chettam, in G. Eliots Augen einer der Hauptrepräsentanten der „Welt", weil er unbedeutend ist, hatte sofort den Entwurf in Angriff genommen, zuerst freilich aus Neigung zu Dorothea, dann aber aus Interesse für die Sache. Von einem weitern Glauben aber, der durch die „Welt" gehemmt wäre, ist keine Rede. Die „Welt" hatte ferner keineswegs den unpassenden Heirathsantrag Casaubon's begünstigt, sondern ihren Tadel darüber ausgesprochen in allen ihren Repräsentanten ohne Ausnahme. Mit einem Wort: die „Welt" hatte fast in allen Fällen Recht gegen Dorothea, der höchst unbedeutende Sir James spricht, wo es auf ein treffendes Urtheil ankommt, wie ein Orakel. Aber — Doro-

thea will es nie bekennen. Es ist eine ganz merkwürdige Ironie, daß G. Eliot die Repräsentanten der „Welt“ fortwährend auf die Frage zurückkommen läßt: „Siehst du jetzt ein, daß du dich geirrt hast?“ und daß Dorothea stets darauf antwortet: „Nein, ich habe mich nicht geirrt, ich habe Recht gehabt.“ Die Figur ist vollkommen richtig gezeichnet, und ich verstehe, wie ein feuriger junger Mann sie leidenschaftlich lieben, wie er ganz in sie aufgehn kann; aber von dem Dichter verlange ich ein richtiges Urtheil über sein Geschöpf. G. Eliot mußte wissen, daß der Stolz, eins der Hauptmotive in Dorothea's Handeln, freilich mit den edelsten Seiten in ihrer Natur zusammenhängt, daß er aber in seiner absoluten Geltung der Erbfeind des Menschen ist und gebrochen werden muß.

Wir haben es hier nicht mit einem augenblicklichen Mißgriff zu thun. Es ist eine Tendenz, die durch alle ihre Werke geht: sie will zeigen, daß die Männer thöricht handeln, wenn sie nach sogenannter Weiblichkeit suchen, daß eine echte und bedeutende Natur dieses Weibliche vielmehr ausschließt. So Esther, so Romola. Lydgate wird dafür bestraft, daß er nach Weiblichkeit suchte: er findet in der angeblichen Weiblichkeit vielmehr einen Satan, der ihn vollständig unter den Pantoffel bringt. Aber, verehrte Frau, angebliche Weiblichkeit und echte Weiblichkeit ist nicht dasselbe!

Wenn Herr Lydgate sich täuschte, als er glaubte, Weiblichkeit zu finden, wo nur Coquetterie war, einen sanften lenksamen Willen, wo vielmehr ein Wille vorhanden war, der an Festigkeit den seinen bei weitem überbot, so war das ein Mißgriff, der zum Theil davon herrührte, daß er die Kraft seines eignen Willens überschätzte. Denselben Mißgriff hat Herr Casaubon gethan, den bei Dorothea gleichfalls die vermeintliche Weiblichkeit anzog, die hingebende Verehrung. Rosamunde und Dorothea sind zwar zwei sehr verschiedene Geschöpfe, und ich begreife vollkommen, daß Sie der zweiten den Vorzug geben, aber die guten Lehren, die Sie der armen Rosamunde zurufen über die Illusionen des

Herzens, dieselben Lehren hätten der idealen Dorothea nichts schaden können. Ich glaube, sie hätten auch Eingang bei ihr gefunden, denn den Trotz, den sie der Welt entgegensetzt, hatte doch zum Theil darin seinen Grund, daß sie sich den Leuten, die ihr den Weg vertraten, so sehr überlegen fühlte. Ich fürchte, der geistreiche und flatterhafte Ladislaw ist nicht der Mann, ihr den richtigen Respekt vor der „Welt" beizubringen, deren nächster Repräsentant er ihr jetzt doch ist. Und wenn die Ehe glücklich war, was ich Ihnen gern glauben will, so wird der Kampf der Anerkennung doch wohl dahin geführt haben, daß das Scepter in Dorothea's Händen blieb. Es würde sich das wenigstens nicht als der normale Zustand empfehlen.

„Sie war blind für viele Dinge, leicht verführt, auf eine falsche Stelle zu treten; aber ihre Blindheit für Alles, was nicht in ihrer eignen Absicht lag, führte sie sicher an Abgründen vorüber, wo das Sehen gefährlich gewesen wäre, weil es Furcht herbeigeführt haben würde."

In dem, was von Dorothea erzählt wird, kommt in der That nichts vor, woraus ihr ein erheblicher Vorwurf gemacht werden könnte; es war auch keine rechte Veranlassung dazu da. Im Uebrigen wäre grade bei einer Natur wie die ihrige die Ermunterung, welche in Folge jener Stelle G. Eliot ihr zu Theil werden läßt, stets dem Impuls ihres Herzens zu folgen, eine sehr gefährliche; auch dem edelsten Stolz gegenüber ist vielmehr das Wort berechtigt: Führe uns nicht in Versuchung.

Paul Heyse.

Juli 1872.

Ein Nachtrag zu meinem frühern Versuch („Bilder aus dem geistigen Leben der Gegenwart", 1. Serie), ein Bild von der Muse des Dichters zu geben, veranlaßt durch die Gesammtausgabe, die so eben erscheint.

Es ist immer ein wunderbares Gefühl, wenn ein Autor zuerst seine gesammelten Werke dem Publicum vorführt. Nicht als ob er sich fertig fühlte: davon ist am wenigsten bei Paul Heyse die Rede, der noch in der schönsten Blüthe des Mannesalters steht. Aber die so geordneten Werke fordern ein ander Urtheil heraus: vorher mußte jedes einzelne sich Bahn brechen und wurde individuell gefaßt; steht aber alles neben einander, so überträgt man den Werth des einen auf das andre, und nicht mehr die einzelne Kunstleistung, sondern die Art des schaffenden Künstlers überhaupt wird Gegenstand der Betrachtung.

Wenn ich früher hauptsächlich die Novellen ins Auge faßte, drängt sich nun eine andre Seite des Dichters auf, seine Verskunst.

Ich habe die zahlreichen Uebersetzungen hauptsächlich aus dem Italienischen und Spanischen, mit den verwandten Versuchen A. W. Schlegel's verglichen, der wahrlich kein zu verachtender Nebenbuhler ist, und kann nicht umhin, jenen den Vorzug zu geben:

das fremde Colorit schimmert durch, wie es sein muß, und dabei ist die Weise doch rein Deutsch.

In diesem Fach — ich meine auch die eignen Verse — ist Heyse unter den lebenden Dichtern wohl unbestritten der erste Künstler: noch in einem ganz andern Sinn als Platen. Platen ist allerdings ein großer Virtuos, er bringt jede mögliche und unmögliche Aufgabe zu Stande, aber nach meinem Gefühl muß ich immer hinzusetzen: fragt mich nur nicht wie! Wenn man die deutsche Sprache wie ein todtes Material behandelt, das man nach Belieben zerhacken, auseinanderdehnen und zusammenquetschen darf, so ist die Virtuosität zuletzt eine Sache des guten Willens und der Energie. Davon ist bei Paul Heyse keine Rede. Auch bei offenbaren Virtuosen-Leistungen gehorcht ihm die Sprache so unbedingt, daß sie wie natürlich fließt; er ist geistreich, humoristisch, meloncholisch; jede dieser Stimmungen kommt vollkommen heraus, und der Rhythmus schmiegt wie ein schönes Gewand sich ihr an. Es ist so, als könnte man sich diese Gedanken und Empfindungen gar nicht anders vorstellen, als in der Bekleidung, die der Dichter ihnen gibt.

Fragt man mich nun, ob ich auf diese Kunst einen hohen Werth lege? so kann ich Ja und Nein antworten. Das Höchste der Poesie liegt freilich darin nicht, wie die Gewandung nicht das Höchste der plastischen Kunst sein kann; aber es ist eine schöne reizende Spielart, in der wir Deutsche nur zu arm gewesen sind. Um deutlich zu machen, was ich meine, hebe ich aus dem ersten Band zwei längere Gedichte hervor: „Frauenemancipation" und „Reisebriefe". Der Inhalt ist ein reines Nichts; mit den Gedanken, die sporadisch darin vorkommen, meint es der Dichter offenbar selber nicht ernst. Es ist ein geistreich tändelndes Geplauder, oder, wenn man mir den österreichischen Ausdruck verstattet, der die Sache besser bezeichnet, ein Geplausche. Aber ich habe die Gedichte widerholt mit dem größten Wohlgefallen durch-

gelesen: es steckt ein eigner Zauber des Wohllauts darin, der uns schmeichelnd fortträgt, wir fragen gar nicht, wohin?

Zwei größre Gedichte in Terzinen, „Marianne“ und „Ernst“, schlagen einen tiefern Ton an; es sind Trauergedichte auf den Tod zweier Kinder des Dichters. Die Empfindung ist echt, edel und würdig, sie schreitet in großen Schwingungen fort; es ist nichts Künstliches und auch nichts Unharmonisches darin. Nur eine kleine Unbehaglichkeit muß ich andeuten; ich weiß nicht, ob es mir gelingen wird, mich deutlich zu machen.

In der bekannten Recension Bürger's tadelt Schiller den Dichter, daß er seine Traueroden noch unter dem zwingenden Einfluß des Schmerzes geschrieben, daß er sich von dem Druck der Empfindung nicht erst frei gemacht habe, ehe er zu dichten anfing; die Elegie finde erst dann den rechten Ton, wenn der Gegenstand in die Ferne gerückt sei. So allgemein ausgedrückt, halte ich Schillers Ansicht nicht für richtig. Es kommt auf die dichterische Individualität an: bei Bürger gehören die leidenschaftlichen Schmerzensschreie zum Theil grade zu den bedeutendsten Ausdrücken seines Genius; seine Fehler liegen nach einer andern Seite hin.

Aber es gibt dichterische Individualitäten, die man nicht gern unter der Gewalt des Affects sieht; zu diesen rechne ich Paul Heyse. Für mich liegt in beiden Poesien etwas Bängliches: ich meine damit nicht das menschliche Mitgefühl, das der Dichter vielmehr auf die edelste Weise zu erregen und zu verdienen weiß; ich meine etwas rein Artistisches. Wenn wir einen Sänger, dessen Stimmumfang wir richtig abzuschätzen glauben, in einer Arie hören, zu der unsrer Voraussicht nach seine Mittel nicht völlig ausreichen, so freuen wir uns zwar, wenn er die Schwierigkeiten glücklich überwindet, aber während des Gesangs können wir uns doch der Besorgniß nicht erwehren, die Stimme möchte einmal ins Falsett überschlagen.

Auch in den Novellen in Versen ist der Dichter Tourist: sie haben Italien zum Schauplatz, Frankreich, Griechenland, China; nur Deutschland nicht. Denn auch „der Salamander" spielt in einem internationalen Badeort: der Herr kommt aus Rom, die Dame aus Wien, sie sind nur auf der Durchreise.

Als Tourist ist Paul Heyse unvergleichlich. Das Liebste sind mir die „Idyllen von Sorrent": das Bild des Vesuv, des Meers, der dunkelblaue Himmel, die Goldfrüchte im grünen Laub, der Duft der Orangen, das alles wird dem Leser so lebendig, daß er sich als des Dichters Reisegefährten fühlt. Dabei ist nichts Gemachtes, nichts Gesuchtes darin; der Dichter erzählt seinen angenehmen Müssiggang und seine kleinen Liebesabenteuer heiter und sachlich, und bringt vom Localton und Costüm nicht mehr an, als sich bei empfänglichen Sinnen von selbst ergibt. Die Heiterkeit in der kleinen Geschichte weht mich recht erquicklich an, und in der Ironie, mit welcher der Dichter seine eignen Empfindungen behandelt, liegt weder etwas Demüthiges noch Anmaßendes: er macht kleine Streiche, aber er meint es nicht schlimm, und weiß, daß ers nicht schlimm meint.

Das Vorbild der Göthe'schen Elegien stellt sich bald heraus; was für ein besseres könnte auch gewählt werden! Der jüngre Dichter bewegt sich mit vollkommener Freiheit, und darf sich nach dieser Seite hin als seinem Meister congenial betrachten; in einem Punkt sogar übertrifft er ihn, im Versbau. Diese Hexameter machen der deutschen Sprache Ehre; sie fließen so frei dahin, als ob sie aus dem Volksmund kämen, und sind doch, ich bin es überzeugt, mit der feinsten Ueberlegung gemeißelt Hin und wider fühlt man sich wohl versucht, mit dem Künstler über das Gesetz, das er sich gebildet, zu rechten, wenn man aber von allen Seiten die Bedenken erwägt, die in einem auf bestimmter Länge und Kürze der Silben beruhendem Maß in der deutschen Sprache

entgegenstehn, so wird man doch zuletzt den Tact des Dichters anerkennen.

Ungefähr in einer Linie mit den „Idyllen von Sorrent" steht die kleine Humoreske „die Furie"; ich würde sie als einen Nachklang der Stimmung betrachten, die in den Idyllen waltet, wenn nicht das vorgesetzte Datum die Priorität nachwiese. Man kann nicht toller, ausgelassner und liebenswürdiger einen Schwank erzählen.

Ein größres Gedicht in Hexametern, ein Epos in 9 Gesängen „Thekla", behandelt den Zusammenstoß der christlichen und heidnischen Religion im ersten Jahrhundert, ungefähr in der Form eines historischen Romans, nur durch das Versmaß in eine erhöhtere Stimmung gebracht. Das Arrangement der Handlung und überhaupt alles Aeußerliche ist vortrefflich: das erste Zusammentreffen der drei Reisenden, des ephesischen Goldschmidts, des Philosophen und des christlichen Apostels, bis ihnen der wilde und wüste Kybeledienst entgegen tritt; der Weg, die Localitäten, das Maskenspiel der Götzendiener — man sieht und erlebt alles mit. Auch finde ich die Abwendung der zarten Thekla von ihrem materialistischen und ausschweifenden Bräutigam zu dem feinsinnigen Reiseprediger, der grade dem weiblichen Herzen frohe Botschaft bringt, sehr natürlich. Daß mich aber historischer Geist aus der Erzählung anwehte, kann ich nicht sagen. Das Christenthum, welches uns vorgeführt wird, ist à la Renan, obgleich das Gedicht vor Renan's „Leben Jesu" geschrieben ist: man sieht eben, wie sehr diese Vorstellungen unserm Gedankenkreise entsprechen. Des christlichen Apostels Vorträge enthalten den reinsten Pantheismus, als ob er den Spinoza studirt hätte, und sein Verhalten zu Thekla entspricht ganz dem Verhalten von Renan's Jesus zu den schönen Seelen von Galiläa. Für mich hat diese Ansicht vom Christenthum, das denn doch eine der ungeheuerlichsten Gewalten ist, welche die Geschichte kennt, etwas gar zu mädchenhaft Idyllisches.

Eins sollte Paul Heyse in solchen Fällen vermeiden. Einem gläubigen Dichter ist es verstattet, Wunder zu erzählen, einem ungläubigen nicht, denn sie kommen bei ihm kindisch heraus. Nun kann es zwar mit natürlichen Dingen zugehn, daß ein Lästerer gegen den Heiligen plötzlich paralysirt wird, daß im entscheidenden Augenblick ein Blitzstrahl vom Himmel den Bösewicht, der die Maschinerie gegen die Christen leitet, erschlägt und das unschuldige Opfer vom Scheiterhaufen rettet; daß zwei Löwen vor dem Blick einer Jungfrau, aus dem der ganze Stolz ihrer Reinheit strahlt, schüchtern zurückweichen. Es kann mit natürlichen Dingen zugehn: aber wenn ein Dichter solche Geschichte in die Katastrophe einer tragischen Begebenheit stellt, so will er damit ein Wunder erzählen, das heißt, er will die Meinung vertreten, daß Gott nach Grundsätzen des Rechts persönlich in den Lauf der Natur eingreift, oder — er begeht eine Kinderei. In Paul Heyse's Weltanschauung aber scheint mir jene erste Annahme nicht begründet zu sein.

Einen ähnlichen Mißklang finde ich in der poetischen Erzählung „König und Priester": thut der Heilige Wunder oder nicht? Der Dichter, der auf eine Nutzanwendung ausgeht, muß darüber im Klaren sein.

Unter den Gedichten im modernen Versmaß möchte ich der „Urika" den Preis geben. Die Bilder aus der Pariser Revolutionszeit sind lebendig und sprechend. Die übrigen Gedichte stimmen zuweilen einen feierlichen Ton an, der vielleicht etwas über das Maß hinausgeht, welches die Handlung fordert und erträgt. Ich beschränke mich auf das eine, „Rafael", das freilich das schwächste ist, und hebe auch in diesem nur einen bestimmten Punkt hervor, der mich wieder zu einer kleinen Disputation veranlaßt.

Ein junger Mann erzählt dem großen Maler Rafael von einer Dame, die er nur flüchtig gesehn, die er aber glühend liebt.

Im Lauf des Gesprächs ergibt sich, daß Rafael sie genoßen hat. Der junge Mann macht darüber folgende Betrachtungen:

> Es ist so! sprach er für sich hin:
> Dem Reichsten ward auch der Gewinn;
> Wer hat, der soll in Fülle haben,
> Um aus dem Vollen uns zu laben.
> Wir seh'n am Strand vorübergleiten
> Ein Glück, das unerreichbar winkt;
> Er braucht den Arm nur auszubreiten,
> Damit es an die Brust ihm sinkt.
> Hinweg, elender Neid! was haben
> Wir für ein Recht auf solche Gaben?
> Nur wer Unsterbliches vollbracht,
> Dem tagt ein neu' Gestirn zur Nacht;
> Der wird, die wir umsonst begehrt,
> Des Lebens Goldfrucht brechen können.
> Und wir — wir müssen sie ihm gönnen,
> Denn er allein ist ihrer werth!

Die Bescheidenheit des trefflichen Jünglings ist über alles Lob erhaben; der natürliche Mensch würde, wenigstens im ersten Augenblick, anders empfinden; er würde den Wunsch haben, dem Rafael die Knochen im Leibe zu zerschlagen, und wenn er noch ein zehnmal größerer Maler wäre. Vielleicht würde er später sein Gelüst durch verständige Betrachtung beseitigen, aber zuerst wird er so empfinden.

Ich führe die Sache nur an, um Heyse's Moralprinzip von einer neuen Seite zu beleuchten. Er bekennt nämlich die sittliche Paradoxie seiner Helden, fordert aber seine Leser auf, zu überlegen, ob die Welt nicht lebensvoller und lebenswürdiger wäre, wenn es mehr von dergleichen Paradoxisten gäbe.

Diese Methode, von dem unmittelbaren Urtheil aus das

letzte Princip zu finden oder zu kritisiren, ist nicht schlecht, und wenn man die Frage so stellte: was für die Welt besser wäre? daß Leute wie Alcibiades, Cesar Borgia, Don Juan, Lovelace, Ardhingello u. s. w. recht zahlreich in ihr lebten, oder daß sie gar nicht in ihr vorkämen? so würde die Entscheidung nicht ganz leicht fallen: die letztere Eventualität würde eine bedenkliche Verringerung der Lebenskraft bedeuten, die auch in krankhaften Auswüchsen sich geltend macht. Freilich bleibt die Gesundheit immer vorzuziehn, und stellt man den Don Juan Fürst Pückler — wie wir ihn jetzt kennen — neben den sittlichen Freiherrn von Stein, so würde auch Paul Heyse nicht zweifelhaft darüber bleiben, wo die stärkere Lebenskraft ist.

Aber die Frage hat noch eine andre Seite: was ist der Welt nützlicher? die Mehrheit von Leuten wie Rafaels bescheidener Freund, oder von Leuten wie mein natürlicher Mensch? — Und da stimme ich unzweifelhaft für die letztere. Was mir bei Paul Heyse zuweilen anstößig ist, beruht grade in seiner Vorliebe für die ersteren. Tritt man aber auf meine Seite, so wird man auch eine gewisse Einschränkung jener genialen Paradoxisten wünschen, denn sie brauchen etwas viel Platz, und wenn ich bei Burkhardt mit großem Antheil lese, wie man in der Renaissance für Gift und Dolch durch andre Vorzüge des Lebens entschädigt wurde, so möchte ich doch Gift und Dolch nicht zu den bleibenden Institutionen der Menschheit machen.

Ich wiederhole: Paul Heyse soll sich nicht täuschen, als ob die Bilder des Schönen, die er findet oder schafft, Normen für die sittliche Existenz werden können. Die Moral auf Dinge angewandt, die sie nichts angehn, ist eine Feindin der Anmuth, gleichviel ob sie wie von Gellert im Interesse der Trivialität, oder wie von Paul Heyse im Interesse der Paradoxie gehandhabt wird. Auf der andern Seite ist die Anmuth nicht geeignet, den

Lehrstühl der Ethik zu besteigen: „die Muse, die das Leben schön begleitet, versteht nicht es zu leiten."

Einen andern Vorwurf dagegen darf er unbeachtet lassen: er vertiefe sich zu sehr in erotische Stoffe, da auch das Zeitgemäße die Politik und das Nationalgefühl sei. Nach meiner Ueberzeugung ist vielmehr in der Poesie jetzt nichts so zeitgemäß als die Gattung, zu welcher Paul Heyse befähigt ist. Die Politik überschüttet uns mit ihren Anforderungen in einem Maß, daß wir kaum noch Athem schöpfen können; Keiner kann sich größern Dank von uns verdienen, als wer uns eine heitere geistreich unterhaltende Stunde verschafft, in die wir uns aus dem Lärm und Getöse dieser Dampffabrik retten können. Was ferner das Nationalgefühl betrifft, so steht es damit wie mit der Gesundheit: wenn wir sie haben, so merken wir es nicht. Wir rufen die Gesundheit erst an, wenn wir krank sind. Es war sehr natürlich, daß in einer politisch kranken Zeit das Bild der Nationalität auf den Altar gestellt wurde, wie eine Madonna, eine zukünftige Geliebte, ein Mädchen aus der Fremde; wir waren nicht im Besitz und schwelgten daher in der Phantasie. Jetzt sind wir im Besitz und haben nicht nöthig zu phantasiren; wir sind gesund und brauchen nicht beständig unsern Körper zu betasten. Jeder echte Dichter ist national: was sollte er auch anders sein, wenn er wahr ist! Aber die beständige Reflexion des Dichters auf die Nationalität ist ein Zeichen der Unsicherheit. Unter allen unsern Dichtern ist Göthe ohne Zweifel der nationalste, so national wie Walther von der Vogelweide, wie das Volkslied des 15. und 16. Jahrhunderts; aber er hat von seiner Nationalität kein großes Wesen gemacht. Er ist auch gern bei Fremden in die Schule gegangen, wo er glaubte, für seine Kunst etwas zn lernen, wie die deutschen Maler des 16. Jahrhunderts nach Italien gingen: aber was er sich aneignete, wurde unter seinen Händen deutsch, eben weil er ein ganzer Mann war, und was sich von selbst versteht, ein deut-

scher. Die zwecklose Beschäftigung mit der eigenen Nationalität führt wie die wiederholte Selbstbetrachtung im Spiegel zur Manier oder zur Großsprecherei.

Nach dieser Seite hin darf sich Paul Heyse nicht irre machen lassen. Der Cultus, zu dem seine Natur und sein Talent ihn bestimmt, ist das Schöne, und diesem soll er treu bleiben.

Juli 1874.

Es drängt mich, noch einige Worte über „die Kinder der Welt“ zu sagen. Ich hatte früher den Wunsch ausgesprochen, Paul Heyse einmal auf dem Gebiet des Romans zu begegnen. Der Versuch, den er nun gemacht, ist mißlungen: das Urtheil darüber ist so allgemein, daß ich mich überheben kann, es zu begründen. Gleichwohl habe ich den Roman mit großem Antheil und wahrer Achtung vor dem Talent des Dichters gelesen, und bin noch immer der Ansicht, er könne hier ein fruchtbares Feld finden.

Nur muß er sich klar machen, daß Novelle und Roman verschiedene Gattungen sind, und verschiedene Stoffe wie verschiedene Kunstmittel erheischen.

Es geht nicht an, einen Roman mit Figuren zu füllen, die in der Novelle sehr reizend sein können: mit Figuren, deren inneres Motiv sich dem allgemeinen Nachgefühl und der Berechnung entzieht. Mit den Figuren des Romans soll man leben, man muß sich also in ihr Urtheilen und Empfinden versetzen, es zu dem Seinigen machen können. Bei den „Kindern der Welt“ muß ich jeden Augenblick fragen: was bewegt die Leute, nun grade so zu handeln? und finde keine Antwort.

Es ist nicht erlaubt, ein Oelgemälde in der Art einer Bleistiftzeichnung auszuführen. Zierliche Arabeskenstriche thun hier keine

Wirkung; man verlangt das Gefühl der Dichte, der Widerstandsfähigkeit; der Schwerpunkt muß kräftig hervortreten.

Paul Heyse hat sich bemüht, künstlerisch zu componiren, aber seiner Methode fehlt die Größe. Er motivirt ängstlich das Gleichgültige, und deutet das Entscheidende blos an. Gleich in der Einleitung sucht er alle oder doch die meisten Personen des Romans im Lauf von 24 Stunden auf die Bühne zu bringen — ungefähr wie Gutzkow in den „Rittern vom Geist"; daraus ergibt sich aber ein Walten des Zufalls, jede einzelne Scene hängt nur mit der nächst vorhergehenden und der nächstfolgenden zusammen. Der echte Romandichter behandelt solche Behelfe mit großem Gleichmuth. Die Personen treten auf, wie er sie braucht, ohne alle Motivirung; dagegen zeigt er in kritischen Augenblicken sehr ausführlich und in derben Strichen, was im Gemüth der Helden vorgeht. Das ist der große Stil des Romans. Ob Erwin im Thiergarten den oder jenen trifft, ist gleichgültig, aber was bei den großen Katastrophen z. B. in Christiane vorgeht, das darf nicht hinter die Scene verlegt werden, das ist das Rhodus für den Roman.

Endlich soll sich der Roman nicht aufs „Zeitgemäße" richten. „Kinder der Welt" ist ein Tendenzwort: es sagt ungefähr soviel als „Ritter vom Geist" oder „Problematische Naturen." Die Richtung ist bereits verbraucht, wir sind alle Kinder der Welt, auch diejenigen, die den Himmel über der Erde sehn. Ob ein junger Doctor der Philosophie sich für Schopenhauer oder Darwin entscheidet: nicht das stempelt ihn zu einer lebensfähigen Figur, sondern wie diese Theorien sein Handeln bestimmen. Und dazu ist ein näheres Eingehn auf jene Theorien nicht nöthig.

Die Irrthümer, in die ein so großes Talent verfällt, zeigen schlagend, wie nöthig noch heute es ist, den Dichtern Realismus zu predigen, d. h. sie aufzufordern, der Darstellung des Lebens eine gründliche Beobachtung des Lebens vorangehn zu lassen.

Karl Rosenkranz.

„Von Magdeburg bis Königsberg.“

Januar 1874.

Karl Rosenkranz erzählt in diesem Buch seinen Lebensgang bis zum Jahr 1833, wo er, 28 Jahre alt, als ordentlicher Professor der Philosophie nach Königsberg versetzt wurde. Ich habe es mit dem größten Interesse durchgelesen, und wünschte dies Interesse auch Andern einzuflößen.

Vieles darin ist wohl rein persönlicher Art, wie man denn im Alter gern in Erinnerungen verweilt, die nicht von erheblichem Einfluß gewesen sind, aber glückliche Stunden zurückrufen. Mitunter wird das Recht der epischen Breite etwas zu weit ausgedehnt: doch finde ich, daß auch in diesen Partien der Reiz eines warmen und treuen Gemüths sich geltend macht. So habe ich mir z. B. mit dem größten Vergnügen das Portrait des alten Romanschreibers Lafontaine angesehn, und der Mann ist mir dadurch lieb geworden.

Weitaus das Bedeutendste aber in dem Buch ist die Geschichte der intellectuellen Entwicklung des Verfassers, die zugleich ein sprechendes Bild von der allgemeinen geistigen Bewegung jener Periode gibt. In der eigentlichsten Literaturgeschichte wird, und wie ich glaube mit Recht, hauptsächlich von dem Wirken der maßgebenden Schriftsteller berichtet; zum vollen Verständniß einer

literarischen Periode gehört aber auch die Geschichte des Empfangens, des Aufnehmens. Wie unschätzbar ist uns Wahrheit und Dichtung für die Periode von 1768 bis 1775! In etwas geringerem Grade aber doch auch sehr belehrend und anregend Steffens' Bericht von den Jahren 1797 bis 1809. Rosenkranz charakterisirt die Zeit von 1824 bis 1833, die mich fast in allen Punkten lebhaft an die entsprechende meiner eigenen Entwicklung von 1837 bis 1846 erinnert hat.

Rosenkranz eignet sich vielleicht mehr als irgend ein Andrer zu der Darstellung jener Periode, die er im gewissen Sinn in sich verkörpert. Er ist in seiner Darstellung durchaus wahrheitsgetreu; ich glaube, es kommt kein Wort vor, das er nicht innerlichst empfunden hätte; er ist ferner in hohem Grad charakteristischer Worte und Wendungen mächtig, er weiß dem, was er sagen will, einen verständlichen und ansprechenden Ausdruck zu geben. Die Liebenswürdigkeit seines Gemüths, die sich, so wunderlich das klingt, auch auf seine intellectuelle Richtung erstreckt, hat ihn mit einer Menge interessanter Persönlichkeiten in eine nicht bloß äußerliche Berührung gebracht, er hat eine gute Art zu hören und aufzuhorchen, eine herzliche Neugier, ein aufmerksames Entgegenkommen; er weiß das Vertrauen auch fremder Persönlichkeiten zu gewinnen, da er ihnen aufrichtige Theilnahme entgegenbringt. Niemals verhält er sich von vorn herein ablehnend, weder bei Sachen noch bei Personen. Das hat ihn mitunter in starke Irrthümer und Ungelegenheiten verstrickt, aber die ärgste Enttäuschung hat bei ihm niemals die natürliche Anlage unterdrücken können. Seine Lebensauffassung ist stets heiter und, wenn ich mich so ausdrücken darf, gläubig. Dazu die schnelle Beweglichkeit und Elasticität seines Geistes. Ueber die falsche Geistreichigkeit hat er sich selbst sehr correct ausgesprochen, seine eigne ist echt, wenn auch freilich mit Gefahr für strengere wissenschaftliche Gestaltung verbunden.

Die Zeit, in der er sich entwickelte, also die Zeit von 1824 bis 1833, möchte ich als die des vorwiegenden Dilettantismus im guten und im schlimmen Sinn bezeichnen. Rosenkranz kommt, 19 Jahr alt, nach Berlin, um Theologie zu studiren. Er beginnt mit dem Studium des Altdeutschen, wirft sich sofort auf den Titurell und unternimmt, ein Buch darüber zu schreiben, er läßt sich von Henning in Goethe's Farbenlehre einweihen und findet die Idee sehr plausibel. Er läßt sich auf eine Monographie über die Geschichte Heinrich's VII. ein, auch auf eine Geschichte Islands. Dazwischen Romane, Trauerspiele, Elegien, aristophanische Lustspiele über die Entwicklung der Philosophie. Er studirt Laplace und die Institutionen. Als er sich zum theologischen Examen vorbereitet, liest er mit besonderm Eifer neben dem Titurell Ségur's Geschichte der großen Armee. Als er sich habilitirt, beginnt er mit Vorlesungen über die Nibelungen und über die Religionsphilosophie. Seine ersten größeren Werke sind eine „Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter" und eine „Encyclopädie der theologischen Wissenschaften". Dabei ist er völlig unbekümmert um das, was daraus werden soll; er sucht niemals Gunst oder Beförderung, er arbeitet, was ihm grade Vergnügen macht, wobei ihm dann freilich durchweg ein glücklicher Erfolg zu Hülfe kommt.

Alles das ist heut zu Tage unmöglich. Der junge Mann, der heute die Universität bezieht — ich rede nur von solchen, auf die es ankommt, die große Masse bleibt sich zu allen Zeiten gleich — findet den Weg vollständig geebnet. Vortreffliche Lehrer nehmen ihn in die Schule und behüten ihn vor jedem Fehltritt, die zweckmäßigste Reihenfolge der Disciplinen, um sich im Zusammenhang zu unterrichten, steht fest, Allotria kommen nicht vor. Hat er sich dann, was in der Wissenschaft ausgemacht ist, vollkommen angeeignet und geht zum Selbstforschen über, so kennt er genau die Lücken des bisherigen Wissens und die Handhaben, ihnen bei-

zukommen. So ist die wissenschaftliche Arbeit zweckmäßig organisirt und der Einzelne fühlt sich als nützliches Glied des Ganzen.

Es ist das unzweifelhaft ein Vorzug der Gegenwart, der auch dadurch keineswegs aufgehoben wird, daß die frühere vergnügte Behaglichkeit des ersten Lernens sich damit nicht verträgt: die echte und volle Freude des Studiums hängt doch von der erkannten Zweckthätigkeit ab. Nur ein Bedenken scheint mir dabei: durch die zu frühe Erziehung wird einigermaßen die Gestaltungskraft beeinträchtigt. Wir gingen früher weit mehr in die Irre, aber wir gewöhnten uns auch mehr, auf eignen Füßen zu stehen. Zuletzt ist doch immer ein gewisser Leichtsinn zum Abschluß nothwendig. Ich denke dabei hauptsächlich an Geschichte und Philosophie, kurz an diejenigen wissenschaftlichen Disciplinen, die in der Darstellung ein Kunstwerk fordern: in der Naturwissenschaft und auch in der Philologie walten andre Gesetze. In der Geschichte wissen wir jetzt unendlich mehr als vor 30 Jahren, ich finde aber nicht, daß die Kunst der Darstellung mit dieser Verbesserung gleichen Schritt gehalten hat.

Noch in einem andern Punkt ist die neue Generation positiver als ihre Vorgängerin: sie weiß genau, was das Studium in der realen Welt für den, der es treibt, bedeutet, welche Lebensstellung es ihm verschafft; und diese Angelegenheit wird ebenso wenig dilettantisch betrieben, wie die eigentliche Arbeit. In einer Zeit, wo Alles positiv geworden ist, muß freilich auch von dem geistigen Leben der idealistische Firniß weggewischt werden.

Einen andern Gegensatz werden wir gewahr, wenn wir die Zeit von 1824—1833 mit dem Wendepunkt unsers Jahrhunderts zusammenhalten, mit der Periode, welche Steffens beschreibt. Damals war das Dichten und Trachten auf eigentliches Produciren gerichtet. Jeder hatte das Ziel vor Augen, entweder ein bedeutender Künstler oder der Gründer einer neuen philosophischen Weltanschauung zu werden; man hatte, um einen scherzhaften

Ausdruck Friedrich Schlegel's anzuwenden, nur die Wahl zwischen dem Magier und dem Propheten. Aus dieser Gährungszeit gingen dann die großen philosophischen Neubildungen hervor, die zwar etwas Meteorisches hatten, aber doch Gluthstoff genug, um auf die spätere Generation befruchtend zu wirken.

Die Generation von 1824—1833, war bescheidener in ihren Idealen; die Magier und Propheten wurden seltner, es kam die Reihe an die Ausleger. Eine Reihe von Systemen stand zur Auswahl bereit; man lehnte sich an, ließ sich ergreifen oder verhielt sich kritisch, immer aber hatte man mit fertigen Bildungen zu thun, die nur für das individuelle Bedürfniß zurechtgemacht werden mußten.

Rosenkranz begann seine Studien in Berlin. Die romantische Schule hatte schon in seinen Schuljahren auf ihn gewirkt, nun wurde er durch die Vorlesungen von der Hagen's, durch Raumer's Hohenstaufen und durch Steffens' mächtige Persönlichkeit darin bestärkt. Er studirte den Jakob Böhme und schrieb eine romantische Verherrlichung der Mystik. Der Aufenthalt im Mittelpunkt der Cultur legte den Gedanken nahe, was man sich so ausgedacht, gleich in den Druck zu geben.

Die erste Berührung mit der Hegel'schen Philosophie war die Farbenlehre; Rosenkranz fügte sich nicht ohne Weiteres. Er findet in seinen Collegienheften fortwährend kritische Randglossen, Spott über die Abstractionen und den speculativen Hochmuth; er wurde an den Famulus des Faust erinnert. „Wenn ich von Herrn von Henning vernahm, wie das Sein nicht das Sein, sondern das Wesen, das Wesen nicht das Wesen, sondern der Begriff sei, so wurde mir oft ganz trostlos zu Muthe.“ „Bei der Hegel'schen Dialektik, wie ich sie vortragen hörte, fand ich meine Selbstthätigkeit ausgeschlossen. Wenn die Qualität in die Quantität, wenn das Wesen in die Erscheinung, wenn das Allge-

meine in das Besondre überging, so blieb ich zu der Rolle eines passiven Nachdenkers verurtheilt."

Rosenkranz schildert hier ganz vortrefflich, wie es mir selber zwölf Jahre später ging, als ich bei ihm Logik und Phänomenologie des Geistes hörte. Phänomenologie des Geistes! Ich erinnere mich noch, wie ich mir damals von dem Universitätsrichter meine Collegien testiren ließ (es waren deren sieben, grade wie bei Rosenkranz), und wie es nun an die „Phänomenologie des Geistes" kam. Der Universitätsrichter dictirte seinem Schreiber, jede Sylbe vernehmlich und feierlich betont, und beide blickten mich mit einer gewissen Bewunderung an.

Nur in einem Punkt unterschied ich mich von Rosenkranz: „Doch hoffte ich", erzählt er, „noch weitere Aufklärung und hielt das Collegium gewissenhaft aus." Das that ich nicht Ich hatte zwar geistvolle und nützliche Winke über die Bedeutung verschiedener Schriftsteller empfangen, die mir zum Theil von der Schule her bekannt waren; aber in den Zusammenhang des Wesens mit dem Begriff einzudringen, gab ich auf. Uebrigens scheint bei Rosenkranz das Collegium trotz seiner Geduld keine durchgreifende Wirkung geübt zu haben; er machte es grade so wie ich später, er las Hegel selbst, mit besonderem Eifer die Phänomenologie. Auch ich habe den Zauber dieses wunderbar mystischen Buches stark empfunden, und muß noch heute bekennen, daß ich Hegel für einen sehr großen Schriftsteller halte, obgleich für einen schlechten Pädagogen.

Ich halte in seiner Logik jeden Fortschritt von einem Begriff zum andern für erschlichen, vom Sein zum Nichtsein, vom Nichtsein zum Werden, vom Werden zum Dasein u. s. w., d. h. ich meine, jeder neue Begriff ist nicht die einfache Composition der beiden vorhergehenden Opposita, sondern es kommt in ihnen noch ein neues Moment hinzu. Dennoch glaube ich, daß man unendlich viel aus ihm lernen kann, wenn man mit einer reiferen

Bildung daran geht, und da man aus dem Unwahren nie etwas lernt, so versteht sich von selbst, daß auch in jener Dialektik eine große Wahrheit liegen muß: die beiden Opposita sind wirklich in dem neuen Begriff enthalten, nur sie bringen ihn allein nicht hervor. Spinoza und Fichte gingen mit ihrer Begriffsconstruction gewissenhafter zu Werk; freilich blieben sie auch eben deshalb in der Abstraction stehn, während Hegel mit seinem ungemeinen Sinn für concretes, geschichtliches Leben das Concrete in sein Fachwerk einschmuggelte und so ein haltliches Gebäude zu Stande brachte, das den historischen Blick jener Zeit außerordentlich erweitert hat und ihn noch heute erweitert.

Doch ich habe nicht zu kritisiren, sondern zu erzählen. In Berlin wirkte Schleiermacher stärker als Hegel auf Rosenkranz ein, sowohl durch seine Vorlesungen, als namentlich durch die Schriften seiner früheren Periode. Was dadurch für ein Grübeln in seinem Gemüth entstand, erzählt Rosenkranz sinnig und ansprechend. Merkwürdiger Weise kam der Einfluß von Jean Paul's Titan hinzu, und Rosenkranz, der viel über die Gründe nachdachte, glaubte mit Entsetzen in Roquairol sein eignes Bild zu finden: er kam sich unwahr und schemenhaft vor. Doch gingen diese Anfechtungen bei der Gesundheit seiner Natur rasch vorüber.

Aus Berlin kam er nach Halle, wo besonders Hinrichs Einfluß auf ihn übte. Hier studierte er die Phänomenologie und verarbeitete in ihrem Sinn den Faust, den Dante, den Parcival, den Novalis: Bilder und Begriffe woben sich wunderlich bei ihm durcheinander, wie es Spätern nach demselben Vorbild ähnlich ergangen ist.

Dann kam er nach Heidelberg unter Daub's Einfluß. Die Heidelberger Schule war ungefähr in den Jahren 1805—1818 von großer Bedeutung für die Entwicklung der Romantik gewesen; sie hatte eigentlich erst die Orakelsprüche der früheren Generation zu einer Doctrin abgerundet. Ihre eigentliche Blüthe war

schon vorüber, als Rosenkranz hin kam, aber sie war ihm doch eine willkommene Ergänzung für den verwandten Proceß der Hegel'schen Schule.

Endlich Juli 1828 habilitirte er sich in Halle. Man denke sich den intimen Verkehr zwischen Leo, Tholuck, Arnold Ruge, Hinrichs, Rosenkranz, Ritschl, später die ärgsten Widersacher! Dazu eine Reihe wunderliche Originale, die später ganz verschollen sind, damals aber doch den merkwürdigen Assimilationsproceß zwischen dem Denker und den Mächten des Lebens sehr charakteristisch versinnlichten. Es freut mich, daß Rosenkranz für diese nicht bloß genußreiche, sondern auch fruchtbare Zeit eine warme Pietät bewahrt hat, und ich möchte ihm im Wesentlichen auch in seinem Urtheil über Leo beipflichten, der es durch seine schroffe und oft ungerechtfertigte Opposition gegen das Zeitalter es endlich dahin brachte, in unverdienten Verruf zu gerathen.

In Königsberg endlich kam es zu einiger Sammlung in den Arbeiten, obgleich die Natur sich nicht ganz austreiben läßt. „Ich begreife jetzt nicht, wo ich damals den Muth und die Kraft hergenommen habe, alles zu bewältigen. Ich kann es nur dem leichten Sinn der Jugend und dem Ungestüm meiner Neigungen zuschreiben. Wenn ich mit meinem Leben verschwenderisch umging, so geschah es, weil mein jedesmaliges Thun mir im Augenblicke durchaus nothwendig erschien."

„Ich schied von Halle mit den besten Vorsätzen, mich nicht durch neue Thorheiten zu einer unruhigen Vielthätigkeit verlocken zu lassen. Die neuen Thorheiten aber, in die wir verfallen, sind listig genug, uns zunächst als sehr vernünftig zu erscheinen. Es irrt der Mensch und besonders der Philosoph, so lang' er strebt."

Wie segensreich Rosenkranz hauptsächlich durch seine Persönlichkeit auf unsere Generation wirkte, habe ich in dankbarer Erinnerung schon früher in dem Aufsatz „Hegel im Licht der Gegenwart" ausgesprochen.

Moritz Haupt.

Geb. zu Zittau, 27. Juli 1808,
Gest. zu Berlin, 7. Februar 1874.

Ueber einen der bedentendsten Gelehrten unserer Zeit sollte eigentlich nur derjenige sprechen wollen, der auch über seine wissenschaftlichen Arbeiten etwas Bedeutendes zu sagen weiß, der also in seinem Fach ebenbürtig mit ihm gearbeitet hat. Indeß dürfte die Zahl derer, die dazu befähigt sind, nicht groß sein.

Außerdem war seine geistige Organisation der Art, daß einzelne Blicke in sein Thun auch dem verstattet waren, der seinem Fach ferner stand.

Allerdings war Haupt ein Fachmann der strengsten Art; als Lehrer drängte er auf stramme Concentration und Methode, und duldete kein Abspringen. Sein Fach war die Philologie im höhern Stil. „In früher Jugend", berichtete er vor zwanzig Jahren bei seinem Eintritt in die Berliner Academie, „ward ich von dem deutschen Alterthum, der Sprache und der Dichtung unserer Altvordern angezogen, und zu der Gewalt, die das Heimische auf mich übte, kam der kaum mindere Reiz der neuen, werdenden Wissenschaft. Es war dies vor mehr als dreißig Jahren, wo die deutsche Philologie vor Allen durch Jakob Grimm hervorgerufen ward, wo die Reiser, die seine glückliche Hand in die Erde senkte, bald aufsproßten und auf öder und verwüsteter Stätte ein junger Wald emporwuchs. Wer damals dieses Gebiet

der Philologie betrat, der konnte nicht blos sich belehren lassen; wie ungeübt auch seine Kraft sein mochte, er mußte mitforschen — und er hatte, selbst in einsamer Stille, ein Gefühl thätiger Theilnahme, während die classische Philologie ihre Sätze den Lehrlingen als überkommene und fertige darbot .... So bin ich anfangs von dem deutschen Alterthum fast allein gefesselt worden, bis dann das griechische und römische und die höhere Schönheit der antiken Poesie mir heller aufgingen und mich festhielten, ohne mich dem Studium des Mittelalters, und besonders des deutschen, zu entfremden. Ich habe dann von Gottfried Hermann die Richtung auf kritische Philologie empfangen, der ich treu geblieben bin, weil sie meiner Neigung und dem Maße meiner Kraft entspricht."

Wenn er aber in seinem Lehramt und seinem eigentlichen Forschen sich streng beschränkte, so dehnte sich sein Wissenstrieb über alle Gebiete aus. Er las, man könnte sagen, alles, und sein eisernes Gedächtniß, durch unaufhörliche Uebung geschärft, bekam dadurch einen weitern Spielraum, daß er mit sicherm Instinkt auch bei dem Entlegensten herausfühlte, worauf es ankam. So bewältigte er die ungeheuersten Massen, alles war ihm gegenwärtig und zur Hand, und er irrte nur selten. Wie jeder, den er würdigte, mit ihm in Beziehung zu kommen, habe auch ich das in meinem Fach mit wiederholtem Staunen erfahren.

Haupt würde über den Versuch, seine wissenschaftlichen Verdienste einem gebildeten Publicum verständlich zu machen, gelächelt haben. Er wollte nur für den engen Kreis der Wissenschaft und für seine Schüler wirken; ihm wäre ganz recht gewesen, wenn das gebildete Publicum sich um die eigentliche Wissenschaft gar nicht gekümmert hätte, die es im Grund auch gar nichts anginge.

Es gibt große Gelehrte, die nebenbei auch große Schriftsteller sind, denen es daran liegt, die Resultate ihrer Studien in einer künstlerischen Form abzurunden und der Menge verständlich

zu machen. Ich nenne als Beispiel Ranke und Mommsen. Zu diesen gehörte Haupt nicht. Es war nicht Mangel an Vermögen; ich kenne einzelne Stellen in seinen kleinen Aufsätzen von einer wahrhaft fascinirenden Schönheit; aber auch in dieser that er sich nie genug, und nebenbei hatte er die Empfindung, daß er sich damit zu sehr herablasse. Wer die Resultate seiner Studien darzustellen unternimmt, gibt sich damit dem Publicum und seinem Urtheil Preis: ob das, was er darstellt, richtig oder falsch ist, kann freilich das Publicum nicht beurtheilen; wohl aber kann es beurtheilen, ob er das, was seiner Seele vorschwebt, gegenständlich machen kann; und dann kommt es leicht zu der Selbsttäuschung, als stehe der Gelehrte überhaupt vor seinem Tribunal. Haupt selbst war sehr streng gegen Versuche populärer Darstellung, z. B. gegen Gervinus, und auch wo er bewunderte, konnte er einiges Mißbehagen nicht unterdrücken; die tadelnden Worte, welche Hölderlin seinem Priester in den Mund legt, sind ganz in seinem Sinn:

„Die Seele warf er vor das Volk, verrieth
Der Götter Gunst leichtfertig den Gemeinen."

Ich kenne von ihm Ausgaben lateinischer Dichter, voll der kühnsten und genialsten Conjecturen, auf schönem Papier elegant gedruckt, aber nicht eine Zeile erläuternder Anmerkung, nicht einmal seinen Namen auf dem Titel. — „Jetzt zerbrecht Euch daran die Zähne!" schien er für sich zu sagen.

Sehr ernst nahm er es mit seiner Thätigkeit als Lehrer. Freilich wo ihm Oberflächlichkeit und Anmaßung entgegen trat, kannte er keine Schonung, und in der Art, wie er dergleichen von sich abwies, zeigte sich ebenso seine Heimath, die Lausitz, wie die Schule Lachmann's; wo er aber ein ernstes und gewissenhaftes Streben erkannte, war er über alle Beschreibung hilfreich: sein ganzes Gemüth war dabei in Thätigkeit. Ich erinnere mich noch an eine Scene, wie ein besonders tüchtiger Schüler beim Abschied

von ihm ein Blatt für ein Stammbuch erbat: Haupt nahm die Sache sehr ernst; er dachte reiflich darüber nach, ihm etwas recht bedeutendes mitzugeben, das ihn für sein ganzes Leben fördern könnte.

Ja dieser Mann, der den Meisten nur durch seine schroffen eckigen, und zum Theil verletzenden Formen bekannt wurde, hatte im Grunde ein weiches Gemüth, ein Gemüth voll tiefer Pietät. Wie seine Geringschätzung, so kannte auch seine Verehrung keine Grenzen; über Männer, die er aufrichtig verehrte — ich nenne Gottfried Hermann, Lachmann, Böcking, — ertrug er keinen Ton, der nicht dieselbe Wärme der Verehrung enthielt. Ueberall wollte er mit voller Seele ehren oder verachten. Ich war Zeuge, wie es ihn bis aufs Mark erschütterte, als zwischen ihm und Wilhelm Grimm einmal ein Mißverständniß eingetreten war. Freilich wird durch diese Nervosität in dieser Welt unterm Mond, die doch nur von gemischten Charakteren weiß, das Leben etwas schwer.

„Wie ich mir in die Unterlippe beiße, sogleich steht er vor mir, wie er leibte und lebte, mein Vater seliger. Das war seine Gewohnheit, wenn ihn etwas zu wurmen anfing; und so oft ich ihn mir einmal recht lebhaft vorstellen will, darf ich mich nur auf die nämliche Art in die Unterlippe beißen. So wie, wenn ich mir ihn auf Veranlassung eines andern Dings recht lebhaft denke, ich gewiß sein kann, daß die Zähne sogleich auf meiner Lippe sitzen. Gut, alter Knabe, gut. Ich verstehe dich. Du warst so ein guter Mann und zugleich so ein hitziger Mann. Wie oft hast du es selbst geklagt, mit einer männlichen Thräne in den Augen geklagt, daß du so leicht dich erhitzest, so leicht in der Hitze dich übereilst. Wie oft sagtest du zu mir: Gotthold, nimm ein Exempel an mir, sei auf deiner Hut. Denn ich fürchte, ich fürchte — und ich möchte mich doch gern, wenigstens in dir, gebessert haben. — Ja wohl, Alter, ja wohl, ich fühle es noch oft genug.“

Das sind Worte eines andern Lausitzers, Lessing: wie sie auf Haupt Bezug haben, wird jeder wissen, der das köstliche Bild seines Vaters aus Freytags Bildern kennt.

Eine Erzählung Haupt's gab Freytag auch das Motiv zur „Verlornen Handschrift"; Haupt selbst ist in Felix Werner zwar nicht portraitirt, wie überhaupt, so viel ich weiß, in diesem Roman keine Portraits vorkommen, aber für den idealen Typus eines echt deutschen Gelehrten hat er Modell gesessen.

Gewöhnlich macht man sich von der Moralität eines Gelehrten einen schielenden Begriff: man betrachtet ihn einmal als Gelehrten, und dann im übrigen Leben als moralischen Mann. Das Eigenthümliche wissenschaftlicher Sittlichkeit aber, wie sie Haupt besaß und wie sie Freytag gezeichnet hat, liegt grade darin, daß die ganze wissenschaftliche Arbeit sich unter das Schema der Sittlichkeit stellt. Der echte Gelehrte betrachtet sein Studium als etwas Heiliges, als ein Gewebe von Pflichten, das jede Nachsicht ausschließt; ihm gilt jede leichtfertige, ungründliche Arbeit als rügenswerth nicht blos vom wissenschaftlichen Standpunkt aus, sondern auch vom moralischen; der leichtfertige Arbeiter gilt ihm als Sünder, der sittliche Brandmarkung verdient. Streng gegen sich selbst, verstattet er auch Andern keine Ungehörigkeiten.

Wie man darin zu weit gehn kann, hat Freytag in seinem Roman sehr fein angedeutet. Noch bedenklicher scheint aber die Anwendung desselben Princips auf die Politik.

In seiner Abneigung gegen allen Dilettantismus hatte sich Haupt früher entschieden gegen jede Betheiligung der Gelehrten an politischer Thätigkeit erklärt; im Jahr 1848 änderte er seine Ansichten: er glaubte es als Pflicht jedes Bürgers zu erkennen, seine Ueberzeugungen auszusprechen und nach Kräften durchzuführen; und da er sich einmal entschlossen hatte, trat er mit voller Seele auf den politischen Schauplatz. Er gehörte zu unsrer Partei, welche ebenso gegen die Demokratie als gegen die Reaction

anzukämpfen suchte. Nun aber kam es zu der Krisis: die sächsische Regierung erklärte sich gegen die nationalen Bestrebungen, und in der allgemeinen Unruhe wurde Haupt nebst seinen Freunden Jahn und Mommsen beschuldigt, das Volk zum Widerstand aufgerufen zu haben. Der Proceß dauerte lange, in zweiter Instanz wurden die drei Professoren „wegen Mangel mehreren Beweises" frei gesprochen; trotzdem benutzte die sächsische Regierung die Gelegenheit, sie abzusetzen. Sie waren ihnen längst ihrer nationalen Gesinnung wegen unbequem, und daß sie die Zierde der Universität waren, kam damals nicht in Betracht. Heute hat man darüber in Leipzig auch andre Ansichten.

Ueber die Thorheit der damaligen Regierung wird heute kein Zweifel sein; ich finde die Thorheit unter anderm auch darin, daß die Verfolgung einen traf, der im Grunde kein Politiker war. Wie die wissenschaftliche, so wollte Haupt auch die politische Arbeit unter das Schema der Moralität stellen: er wollte keinem als einem politischen Freunde die Hand reichen, der sich nicht in jedem Augenblick ehrenfest, gesinnungstreu und tüchtig bewährte. Mir scheint aber die Aufgabe des Politikers mehr im Wirken als im Urtheilen zu liegen, und bei dem Wirken kommt weniger der absolute Werth der Person als die Brauchbarkeit für die leitenden Zwecke in Betracht. Auch läßt sich diese leichter constatiren als jener, weil zur Feststellung des absoluten Werths doch Umstände gehören, die man leicht übersieht und sich dadurch zu Irrthümern verleiten läßt.

Uebrigens darf man nicht annehmen, daß diese ernsthafte, angespannte und ihm überall gegenwärtige Moralität unsern Gelehrten mürrisch gemacht habe. In der Zeit des Processes bis zu Haupt's Versetzung nach Berlin waren wir allwöchentlich zusammen, Haupt, Jahn, Mommsen, Freytag, Hirzel; es ging mitunter sehr lustig zu, und ich kann Haupt bezeugen, daß er der am meisten Anregende, der Heiterste war. Wenn er in guten Humor

kam, sprudelte er förmlich über von den lustigsten Geschichten und auch darin zeigte er sich als echter Deutscher, daß er in der gesammten Literatur, die ihm in einem Umfange vertraut war, wie vielleicht keinem andern Europäer, den derb humoristischen Büchern den Vorzug gab.

Gleichwohl kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß er im Innersten der Seele das Leben zu ernsthaft nahm.

Hoffmann von Fallersleben,

geboren 2. April 1798, gestorben 20. Januar 1874.

Der Tod des Dichters wird bei Vielen halbverklungene Erinnerungen wieder erweckt haben, Erinerungen an eine Zeit, die uns scheinbar so nahe und doch ihrem geistigen Inhalt nach bereits so weit entrückt ist: die Zeit von 1840—1848. In diesen Erinnerungen mich und den Leser zu orientiren, ist der Zweck dieser Zeilen; über die näheren Lebensumstände wüßte ich wenig zu sagen.

Fallersleben, der Geburtsort Hoffmann's, liegt im Lüneburgischen; sein Vater war Kaufmann und Bürgermeister daselbst. Hoffmann besuchte die Schulen in Helmstedt und Braunschweig, und studirte in Göttingen und Bonn, erst Theologie, dann deutsche Philologie. 1823 wurde er Custos an der Universitätsbibliothek zu Breslau, 1835 Professor daselbst. In Folge seiner „Unpolitischen Lieder" wurde er am 20. December 1842 durch königliche Cabinetsordre abgesetzt, und führte in den nächsten Jahren ein unruhiges Wanderleben, bis er 1848 sein Wartegeld wieder erhielt, heirathete, sich wieder mit seinen germanistischen Studien beschäftigte und harmlose Lieder dichtete.

Ueber den Werth seiner Arbeiten für die Entwicklung der deutschen Philologie ein Urtheil abzugeben, ist nicht meines Amts; es sind meist Sammelwerke; bezeichnend aber ist die vorherrschende Richtung seiner Studien auf das Volkslied und die Volksdichtung

überhaupt. Dieser Richtung verdanken wir seit Herder das Beste, was in der deutschen Lyrik geleistet ist; sie hat den schädlichen Einfluß der übermäßigen Nachbildung italienischer, lateinischer und spanischer Formen abgewehrt und unsre Dichter veranlaßt, wenn sie ruhelos im Weltall umhergeirrt waren, stets zu dem heimischen Boden zurückzukehren, aus dem unsre eigentlich dichterische Kraft aufwächst. Goethe's beste Dichtungen gingen aus diesem Boden hervor, ebenso die Lieder der Romantiker, Tieck's, Eichendorf's, Brentano's, Uhland's, auch Heine's. Sie hat die naturgemäße Verbindung mit England wieder angebahnt: Herder war durch Percy angeregt, Goethe regte wiederum die Wiederhersteller der englischen Lyrik an. In den bessern Liedern von Moore u. s. w. weht uns gleichsam Heimathluft entgegen.

Die oppositionelle Richtung, welche das deutsche Lied seit 1840 anschlug, ist keineswegs undeutsch: schon Walther von der Vogelweide geht den Pfaffen recht ernsthaft zu Leibe, und das Volkslied hat in jeder Periode unsrer Literatur sich über die Mächtigen dieser Erde lustig gemacht. Insofern sind Hoffmann's Lieder, die sich auch im Tonfall ganz an die ältern Vorbilder anschließen, deutsch zu nennen. Aber eins geht ihnen ab: diese eigenthümliche Mischung von Treuherzigkeit und Schelmerei, die unser nationales Gemüthsleben wesentlich von dem der romanischen Völker unterscheidet.

In der That spielte in der neuern deutschen Lyrik noch ein fremder Einfluß mit: es war der Einfluß B é r a n g e r's. Seine Stoffe konnten uns eigentlich nicht zusagen. Das katholische Pfaffenthum, das er geißelte, lag uns eben so fern wie der Fanatismus für den Ruhm der großen Nation und seine Vorliebe für die Grisettenwirthschaft, und im Grunde waren seine Lieder, offen oder versteckt, gegen uns gerichtet. Der Zauber, den er auf uns ausübte, lag in der ungemeinen Kraft seiner poetischen Anschauung und in dem harmonischen Tonfall. Noch heute, wo wir

doch aus der Erfahrung wissen, wie arg Béranger die Gesinnung seiner Landsleute mißleitet und was er uns selbst für Schaden damit zugefügt hat, können wir uns dieses Zaubers nicht erwehren.

Die Nachahmung hatte aber ihren Uebelstand. Béranger's Form ist zwar unserm Volkslied nicht unbedingt fremd, das gleichfalls den Refrain kennt, aber sie ist bei uns doch immerhin ein untergeordneter Bestandtheil der Lyrik gewesen; die echte Form unsrer Lyrik war die Ballade. Der Refrain begünstigt die Richtung aufs Epigrammatische, und läßt die behagliche Breite nicht aufkommen, die auch im Scherz unser poetisches Empfinden verlangt. Durch die Nachahmung Béranger's hat sich in unsere damalige Lyrik das Uebergewicht des Verstandes und Witzes sowie der Rhetorik über das einfache Empfinden eingeführt, welches uns schon wieder fast ganz fremd geworden ist. An übertriebenem Pathos, wie manche von den Gedichten Herwegh's und seiner jüngeren Nachfolger, leidet nun freilich Hoffmann nicht, aber der Witz macht sich zu sehr bei ihm geltend: er ruft unser Lachen hervor, aber nicht ein lustiges Lachen, sondern ein höhnisches, eine indirecte Form der Mißbilligung.

Um deutlicher zu machen, was ich meine, hebe ich einen der modernsten Dichter hervor. Der „Kladderadatsch" hat eine wesentlich polemische Aufgabe, er will die Gebrechen und Fehler seiner Zeit, wie sie ihm vorkommen, nicht behaglich schildern, sondern sie geißeln; aber wenigstens einem von den Mitarbeitern desselben ist es gelungen, auch in der heftigsten Polemik den echt deutschen Humor festzuhalten. Man halte Trojan's Lieder gegen die Hoffmann's: die Richtung ist die nämliche, aber bei dem ersteren freut man sich über die Existenz der wunderlichen Erscheinungen, die er beschreibt; bei dem letzteren freut man sich nur über die Schläge, die sie erhalten.

Noch aus einem andern Grund wirkte Béranger's Vorbild

schädlich. Unwillkürlich nimmt man bei der Nachahmung nicht blos die Form, sondern etwas vom Stoff an, und so finden wir in unsrer politischen Lyrik ähnliche Ausfälle gegen die Priester und gegen den Hof, als bei Béranger. Nun paßt aber die Satire gegen die katholische Klerisei auf die Zustände unsrer protestantischen Geistlichen wie die Faust aufs Auge, und der Hofadel des ancien regime hat ganz andre Sitten, als unser heimisches, angesessenes und vorwiegend militärisches Junkerthum.

Durch diese Einmischung französischer Vorstellungen in deutsche kam in die politische Lyrik der Jahre 1840—1848 eine gewisse Unwahrheit.

Béranger hatte einen Vorzug, den seine deutschen Nachfolger nicht benutzen konnten: seine Satiren wurden getragen durch das Positive, das er dem Volk bot. Abgesehen vom Grisettenthum, das sich in der Weise bei uns nicht vorfinden will, kehren bei ihm fortdauernd zwei begeisternde Vorstellungen wieder: „Reine du monde, ô France, ô ma patrie!“ und der große Napoleon auf St. Helena in der Verbannung, mit seinem hinterlassenen Gefolge von heldenhaften Sergeanten. Wir Deutsche hätten darin wohl auch etwas erzählen können, aber auf 1813 und 1815 zurückzugehen, galt nicht für zeitgemäß, weil die Burschenschaft sich gegen die Revolution, gegen die Franzosen und gegen die Juden erklärt hatte, und weil man in der Armee nicht den Träger der deutschen Ehre, sondern nur ein gefügiges Werkzeug der Polizei sah. Mitunter suchte man, um doch etwas Positives zu haben, gradezu die Idee Béranger's im deutschen Volk einzubürgern, man feierte die Heldenthaten Napoleon's und die welthistorische Bedeutung der großen Nation. Das ging nicht blos von Heine aus — im Buch „Legrand“ in den „beiden Grenadieren 2c. — in den „deutsch-französischen Jahrbüchern“ noch 1842 spricht Arnold Ruge über Deutsche und Franzosen in einer Weise, daß

man es heut nicht mehr begreift, wie ein gescheuter und im Grund patriotischer Mann sich so arg hat verirren können.

Was das Positive in der politischen Lyrik von 1840—1848 war, ist schwer zu sagen, mehr noch aber verdient hervorgehoben zu werden, daß auch in der Polemik zwei Gegensätze sich wunderlich durcheinander mischten: das Regiment, welches 1840 endete, und das Regiment, welches 1840 begann. Beide hatten im Grunde gar nichts gemein, beide wurden aber durch die Satire behandelt, als wären sie ein und dasselbe.

Im alten Regiment hatte man an der Staatsverwaltung nicht so viel auszusetzen; man wußte auch, daß das wissenschaftliche Leben kräftig blühte: man war ungehalten, und mit Recht ungehalten über die völlige Unterdrückung des freien Worts; man wollte nicht blos, daß es vernünftig zugehe, sondern man wollte auch dabei sein. Die verletzende Aeußerung vom beschränkten Unterthanenverstand drückt recht eigentlich den Geist des alten Regiments aus, und hätte eben so gut von einem Hegelianer herrühren können als von einem Bureaukraten.

Das neue Regiment öffnete dagegen der Fluth des freien Worts alle Schleusen. Es hatte das Bedürfniß, sich selber auszusprechen und gönnte auch den Andern Redefreiheit, wenn sie es nicht zu arg trieben. Nun fing Alles an, in Zungen zu reden; jeder weissagte auf dem Markt. Damit war man schon zufrieden, aber nun schien die bisher so nüchterne Staatsverfassung ins Taumeln zu kommen und romantisch zu werden. Wie weit das in der That ging, weiß man vollständig erst, seitdem die Bunsen'schen Briefe veröffentlicht sind: die ganz ernsthaft gefaßte und anscheinend consequent durchgeführte Idee einer neu zu schaffenden christlichen Kirche, deren Priester auf dem Umwege Englands durch Handauflegen geweiht werden sollten!

Stoff genug also zur Satire nach beiden Seiten hin: aber der Fehler war, daß man zwischen dem einen und andern nicht

unterschied und die Klagen oft an eine falsche Adresse richtete. Die Opposition ging durchweg von den gebildeten Ständen aus, und zwar speziell von den Geheimenräthen: auch davon haben wir erst durch Varnhagen's Veröffentlichungen erstaunliche Kunde erhalten. Gegen das alte Regiment wurde gestichelt, weil es zu nüchtern war und sich zu wenig rührte: gegen das neue, weil es zu romantisch war und sich zu sehr rührte. Einerlei: in beiden Fällen war das Regiment der Sündenbock, und man fand es am Ende gar ehrenrührig, überhaupt dem Regiment anzugehören. Die politische Lyrik war nur der Wiederhall von dem, was in den Salons der Geheimenräthe gesprochen wurde.

Bis zu welchem Grad die Naivetät damals ging, wie unbedingt man dem Regiment versagte, sich zu vertheidigen, davon hat man heut keine Vorstellung mehr. Ich selber wohnte im Jahre 1843 der Vorlesung eines Privatdocenten bei, der, allerdings nur in Bummelwitzen, aber doch deutlich genug, die Sache so darstellte, als ob morgen bereits Barrikaden errichtet werden müßten. Die Vorlesungen wurden von mehreren hundert Zuhörern besucht, die sich sehr gut unterhielten, ohne etwas Arges dabei zu denken, und die aufs Aeußerste empört waren, als die Regierung endlich die Vorlesungen schloß. Ich bin nicht in der Lage zu untersuchen, ob Hoffmann's Absetzung formell zu rechtfertigen war, aber daß die Veröffentlichung von Liedern wie die „unpolitischen" von Seiten eines angestellten Lehrers der Jugend ein Disciplinarverfahren herausfordert, darüber wird heut wohl Niemand zweifelhaft sein. In denselben Jahren hielt Prutz in Berlin Vorlesungen über Literaturgeschichte, wozu er als gründlicher Kenner des Fachs gewiß berufen war. Aber in der Einleitung entschuldigte er sich fast mit von Thränen erstickter Stimme vor seinen Zuhörern, daß er sich mit einem solchen Stoff abgeben müsse, da ihm anderes verwehrt sei. Was wollte er also eigentlich vortragen? Volkswirthschaft und dergleichen hatte er ja nicht gelernt! Aber von der

Literatur kam er sofort wieder auf die französische Revolution, so daß auch diese Vorlesungen bald ein Ende fanden. Polizeimaßregeln sehn ja immer kleinlich aus, aber wenn jemals ein Regiment auf Nothwehr angewiesen war, so war es das von 1843.

Dazu kommt, daß mit der Opposition ein ziemlich leichtfertiges Spiel getrieben wurde, daß man, abgesehn von der Aufhebung der Censur, fast in gar nichts einig war. Man denke an Herwegh in seiner Anrede an den König:

Sieh, wie die Jugend sich verzehrt
In Gluthen eines Meleager!
O drück' in ihre Hand ein Schwert,
Führ aus den Städten sie ins Lager!

Und nun wird der König aufgefordert, frisch weg die Franzosen oder die Russen, gleichviel wen, mit Krieg zu überziehn! — Und dann in dem andern Lied:

Reißt die Kreuze aus der Erden!
Alle sollen Schwerter werden.
Gott im Himmel wirds verzeihn.

Dabei sollte aber das Militär abgeschafft werden! Später ließ man die kriegerischen Gedanken fallen und verherrlichte poetisch die Revolution: nicht die Revolution zu irgend welchem Zweck, sondern die Revolution an sich, als die einzige eines edlen Volks würdige Existenz. Es kommt sonst wohl vor, daß man in der Verzweiflung, weil man sich gar keinen andern Rath weiß, endlich zur Gewalt greift: daß man aber diese immer höchst bedenkliche und in den meisten Fällen ihrem Zweck widersprechende Beschäftigung sich als die normale vorstellt, kam nur in Deutschland in den vierziger Jahren vor, und war gewiß eine höchst überspannte Studentenidee.

Mit diesem Ausdruck ist wohl der eigentliche Kern der Sache bezeichnet. „Nimm, deutsche Jugend", singt Herwegh an Prutz, „unser Lied in Schutz!" Das ging noch an, aber es wurde der

Jugend noch mehr zugemuthet; sie sollte nicht blos schützen, sie sollte urtheilen und gebieten, und das ist eine Aufgabe, die ihr nicht zukommt.

Ich sah Hoffmann 1847 in Leipzig. Der große, starke, doch fast fünfzigjährige Mann sang auf der Kneipe seine Lieder den Studenten vor. Es war für mich ein wehmüthiger Anblick, er selbst schien sich nicht sehr behaglich vorzukommen. Denn eigentlich hatte er in seinem Gemüth nichts Extravagantes; aber darin unterlag er der allgemeinen Richtung seiner Zeit, daß er der Jugend eine andre Thätigkeit zuweisen wollte als der sie gewachsen ist. Solche Verirrung bei einem verständigen Mann ist nur daraus erklärlich, daß es eine Zeit war, in der man Velleitäten mit dem Willen verwechselte.

Aber historisch ist diese Zeit immer merkwürdig, und als Beleg derselben wäre es sehr angezeigt, daß man die politischen Lieder der Tage möglichst vollständig wieder veröffentlichte. Ich glaube, Hoffmann's Lieder werden die unbefangensten darunter sein.

Graf Maximilian Schwerin-Putzar,

geb. den 30. Dec. 1804. gest. den 3. Mai 1872.

Immer empfindlicher lichten sich die Reihen der Altliberalen; von den Männern des vereinigten Landtags von 1847 und der Paulskirche von 1848, auf welche Deutschland eine Zeit lang mit Stolz und Bewunderung geblickt, ist nur noch ein kleines Häuflein übrig. Der Tod des Grafen Schwerin wird nicht nur von den politischen Freunden, die ihm näher standen, sondern in den weitesten Kreisen schmerzlich empfunden werden: er war unter allen seinen Parteigenossen weitaus der populärste.

Er hat lange und schwer gelitten. Als vor ungefähr zwei Jahren sein Sohn, in der blühendsten Kraft der Jugend, mit den herrlichsten Gaben des Geistes ausgestattet, auf den nicht blos die Familie, sondern auch der Staat die schönsten Hoffnungen setzte, auf dem Felde der Ehre blieb, verfiel er in eine schwere Krankheit, von der er sich nicht wieder erholt hat. Aber oft zeigen sich grade in den Tagen der Noth die edelsten und darum die freudigsten Eigenschaften des Charakters: halb oder fast ganz gelähmt, konnte er, wenn ein alter Freund ihn besuchte, die reinste Heiterkeit entwickeln, und mit völliger Geistesfrische nahm er an den großen Ereignissen des Tages Theil. Seine edle Gattin, die Tochter Schleiermacher's, die vorher Jahre hindurch schwer leidend war, hat in seiner Pflege wahrhaft Uebermenschliches geleistet.

Auch der Stadt Berlin ist er ein geehrter und beliebter Mitbürger geworden. Wenn er, nicht sehr lange nach seinem Rücktritt aus dem Ministerium, die bescheidene Function eines unbesoldeten Berliner Stadtraths übernahm, so war das nicht blos der Idealismus eines vornehmen Mannes, der zeigen will, daß er zu gemeinnützigen Zwecken auch untergeordnete Dienste nicht verschmäht, sondern wirklich Lust und Liebe zur Sache: er hatte großen Eifer für communale Angelegenheiten, einen sichern Tact in der Behandlung derselben. Noch während er Minister war, pflegte er halb im Ernst, halb im Scherz zu sagen, seine Landrathszeit gehöre zu seinen angenehmsten Erinnerungen und er würde beim Eintritt einer Veränderung den Posten gern wieder annehmen, wenn sich das für einen ehemaligen Minister irgend schickte. Ueberhaupt gab es keinen entschiedeneren Feind alles Prunkes und aller Ostentation. Im Verkehr sah man ihm den Mann von altem Adel in keiner Weise an, er war immer einfach, unbefangen, jovial, zu jedem Scherz aufgelegt; auch seinen Untergebenen gegenüber setzte er nie die ministerielle Amtsmiene auf. Er konnte heftig poltern; es kam auch wohl vor, daß er sich übereilte, aber Keiner besaß wie er diesen Zauber der Liebenswürdigkeit, den Verletzten zu versöhnen. Freilich wenn ihm Ungebühr gegenübertrat, wußte er sich aufzurichten und den vornehmen Mann zu zeigen, was auch seine Wirkung nie verfehlte. In schönster Harmonie traten alle diese Eigenschaften namentlich während seines Kammerpräsidiums hervor: andere Präsidenten waren vielleicht geschickter in der Fragestellung und überhaupt im Technischen, aber durch die Totalität seines Wesens hat kaum einer sich so allgemein beliebt gemacht.

Für mich sind die beiden Zeiten, in denen sein Bild am bedeutendsten hervortritt, die des vereinigten Landtags und die der Reaction von 1847—1859. Der vereinigte Landtag hat keine bleibende Wirkung ausgeübt, weil sie durch die Revolution unter-

brochen wurde, nicht grade zum Segen unserer natürlichen Entwickelung; aber für seine Zeit war er eine frohe und Glück verheißende Erscheinung. Man hatte bis dahin die Opposition nur in den Kreisen gesucht, die außerhalb des Staatslebens standen, oder nach einer anderen Seite hin unter den frondirenden Geheimenräthen in der Weise Varnhagen's, die dem Volk fern standen: nun trat sie auf aus der Mitte derjenigen, deren Familien seit Jahrhunderten auf das engste mit der Geschichte der Monarchie verflochten waren; sie trat auf mit dem besten Gewissen der Treue gegen den König, und dem ganzen Stolz einer ehrlichen festen Ueberzeugung. In den Annalen unsers Staats gibt es schon verschiedene Punkte, in denen die Namen Auerswald, Vincke, Schwerin einen leuchtenden Platz einnehmen: das Jahr 1847 wird man ihnen auch nicht vergessen

Ebenso bedeutend erscheint mir sein Wirken unter dem Ministerium Manteuffel. Von demokratischer Seite ist die damalige Opposition der Altliberalen oft verspottet worden: sie hätte doch nichts durchsetzen können, da sie durch ihre Trennung von der revolutionären Partei die Macht aus den Händen gegeben habe. Einmal trifft der Vorwurf nicht ganz zu; die liberale Partei hat manches Unheil verhütet und manches Gute gefördert: aber wenn das auch in viel geringerem Grade der Fall gewesen wäre, wenn sie sich ganz darauf hätte beschränktn müssen, gegen das Unrecht zu protestiren und der Willkür und Schlaffheit gegenüber ein freies und ehrliches Wort zu sprechen, so schuldeten wir ihr doch den größten Dank, denn sie war unser einziger Trost in jener erbärmlichen Zeit. Man achte doch das gesprochene Wort nicht gering! es drückt den Fortbestand einer Gesinnung aus, die es zugleich befestigt und der es Muth gibt; es dehnt seine Wirkung in immer weitere Kreise aus, bis es endlich die Macht gewinnt. Die Fortdauer des parlamentarischen Systems in Preußen, so un-

erfreulich es im Augenblick aussah, ist unsrer neuen ruhmreichen Entwicklung zu statten gekommen.

Das Hauptverdienst dieser Opposition kommt dem Grafen Schwerin zu, der, seitdem Vincke sich von der Landrathskammer fern hielt, ihr anerkannter Führer war. Daß sie sich eines solchen Führers rühmen konnte, war für die kleine Partei von unberechenbarer Wichtigkeit. Im Uebrigen sprach sich die Reaction gegen sie so grob und geringschätzig als möglich aus, und wurde darin durch die Schadenfreude der Demokratie gestärkt: gegen den Grafen Schwerin indeß getraute sie sich das nicht; wenn sie ihn kritisirte, geschah es stets mit dem Hut in der Hand.

Die liberale Opposition jener Jahre hat aber noch ein andres Verdienst; sie erhielt den Zusammenhang mit den Ideen und Traditionen der Paulskirche aufrecht, die sonst völlig abgebrochen schienen. Als der Nationalverein diese Ideen wieder aufnahm, war es zwar eine neue Schicht von Politikern, die auf den Schauplatz trat, aber sie setzte doch nur fort, was von altliberaler Seite ununterbrochen angestrebt war.

Ich habe die beiden Ministerien des Grafen Schwerin nicht unter die Zeiten aufgenommen, in denen er mir am bedeutendsten erschien. Ich glaube, er wäre in einer ruhigen Periode ein guter Minister geworden: er hatte einen klaren gesunden Menschenverstand, umfassende Kenntniß und einen ehrlichen Willen; für revolutionäre Uebergangszeiten — und das war das Jahr 1862 in weit höherm Grade als das Jahr 1848 — fehlte ihm die Härte und auch wohl die Erfindung. Ich wüßte aber unter seinen Parteigenossen keinen zu nennen, der geeigneter gewesen wäre. Wenn er in der deutschen Frage unter ihnen von dem, was wir jetzt alle glauben und wissen, am weitesten entfernt stand, so weiß ich nicht, wem ich darin den Vorzug geben soll: die andern wollten allerdings die Einigung Deutschlands zum Bundesstaat ungefähr in der Form, wie er jetzt wirklich zu Stande gekommen ist, aber

sie hielten die Sache für zu leicht; sie glaubten, es werde sich von selbst machen, und gaben das Stichwort der moralischen Eroberungen aus. Schwerin sah ein, daß die Sache nur mit Gewalt durchzusetzen sei, und er scheute die Gewalt, wo nicht ein klarer Rechtsgrund vorlag; er war auch zweifelhaft über den Erfolg. Ich habe einmal eine Aeußerung von ihm gehört, die mir sehr bezeichnend vorkommt: wenn der König und seine Collegen wollten, so werde er kein Hinderniß sein, aber er fühle sich nicht der Mann, zu einer solchen Politik zu rathen.

Es macht ihm in meinen Augen Ehre, daß, als nun der Mann kam, der die Sache durchsetzte, er laut und freudig die neue Wendung anerkannte, während andre malcontente Staatsmänner, weil sie selber nichts hatten durchsetzen können, in ihrer böswilligen Opposition fortfuhren.

Die altliberale Partei besteht nicht mehr. Das Hauptgebrechen, an dem sie zu Grunde ging, wird bereits durch ihren Namen angedeutet: sie verstand es nicht, jugendliche Kräfte von Bedeutung heranzuziehen. Die jüngere lebenslustige Partei der Nationalliberalen ist an ihre Stelle getreten: es wäre aber ebenso ungeschickt als undankbar von ihr, wenn sie nicht ihre Vorgänger in Ehren halten wollte, und unter diesen in erster Linie den Grafen Schwerin.

Friedrich Halm.

Eligius Frhr. von Münch=Bellinghausen.

Geb. 2. April 1806, gest. 22. Mai 1871.

Halm nahm in der Wiener Gesellschaft eine hervorragende Stellung ein. Durch seine Geburt und unabhängige Lage gehörte er zur Aristokratie, er bekleidete Staatsämter, zuletzt die Intendantur der Theater; so lange der Schillerverein seinen Sitz in Wien hatte, übertrug man ihm die Ehre des Präsidiums. Ich habe es mit ihm hier nur als Dichter zu thun.

Drei seiner Stücke „Griseldis" (1835), „der Sohn der Wildniß" (1842) und der „Fechter von Ravenna" (1854), haben auf sämmtlichen Bühnen Deutschlands einen Erfolg gehabt, wie kein andrer dramatischer Versuch jener Jahre. Die andern Dramen, „der Adept" (1836), „Camoëns" 1867), „Imelda Lambertazzi" (1838), „Ein mildes Urtheil" (1840), „Sampiero" (1844), „Maria de Molina" (1847); sowie seine Bearbeitungen nach Lope de Vega und Shakespeare schlugen zwar nicht glänzend durch, wurden aber mit Achtung aufgenommen. Jene drei Stücke werden auch heute noch gern gesehn, der Dichter nimmt in der Geschichte des Theaters einen unbestrittnen Platz ein. Wenn ein ernstes künstlerisches Bestreben, klare Einsicht in das, worauf es bei der Bühnenwir-

kung ankommt, wenn edle und ideale Grundsätze eine solche Anerkennung beanspruchen dürfen, so hat Halm sie reichlich verdient.

Was seine dramatische Richtung betrifft, so muß zur Charakteristik derselben etwas weiter in die Geschichte des Theaters zurückgegriffen werden.

Das deutsche Theater zerfällt in zwei gesonderte Schulen, die man an die frühere und spätere Thätigkeit Schiller's anknüpfen kann. Das charakteristische Stück für die eine Richtung ist „Kabale und Liebe", für die andre die „Braut von Messina."

Die erste Gattung wurde hauptsächlich von Iffland cultivirt, gerieth bald ins Platte und wurde von den Aesthetikern gering geachtet, bis ungefähr um die Zeit, wo Halm zuerst auftrat, Gutzkow, Laube und die andern Jungdeutschen sich ihrer annahmen und nicht blos das Publicum, sondern auch die Theoretiker nöthigten, sie als etwas künstlerisch Berechtigtes anzuerkennen. Die andre Richtung machte sich zu Anfang des Jahrhunderts durch den überwiegenden Einfluß Weimars zur herrschenden: die beiden Schlegel, H. v. Kleist, Z. Werner, W. von Schütz, später Grillparzer, Houwald, Müllner, Zedlitz gewannen in ihr mehr oder minder bebedeutende Erfolge. Die neuern Dichter haben wenigstens in einzelnen ihrer Werke sich ihnen zugewandt: Hebbel in Judith, Genoveva, Herodes; Gustav Freytag in den Fabiern, Otto Ludwig in den Maccabäern, während sie in andern ihrer Stücke, Maria Magdalena, Graf Woldemar, Erbförster u. s. w. sich nach der andern Seite hin versuchten.

Man hat für die zweite Richtung, der sich Halm in seinen sämmtlichen Dramen anschließt, verschiedne Bezeichnungen eingeführt: Schicksalstragödie, romantisches oder idealistisches Drama; keine dieser Bezeichnungen reicht völlig aus. Es kommt darauf an, die Sache selbst ins Auge zu fassen.

Die erste Richtung entnimmt der nächst liegenden Gegenwart nicht blos den Inhalt, sondern auch die psychischen und sittlichen

Motive, der Dichter schildert die Erfahrungen, die er an sich selbst und seinen nächsten Umgebungen gemacht, und schildert sie in imitativer Form. Er versetzt den Hörer auf einem künstlichen Umwege in das reale Leben zurück, das ihm bekannt ist. Um dasselbe möglichst getreu nachzubilden, wird in der Regel der prosaische Dialog beliebt. Die äußere Kunstform ist nicht die Hauptsache, dem Dichter ist nur daran gelegen, die Handlung, die Charaktere und ihren Zusammenhang recht deutlich und prägnant heraustreten zu lassen.

Dagegen ist bei den Dichtungen der zweiten Art die Kunstform das Ursprüngliche. Schiller hat sich bei Gelegenheit der Braut von Messina so ausführlich darüber ansgesprochen, daß nichts mehr hinzugefügt werden darf. In dieser Form kommt es dem Dichter nicht darauf an, die Wirklichkeit treu wiederzugeben, ihr Gesetz zu erläutern, ihre Consequenzen zu ziehn und sie tragisch oder komisch zu kritisiren, es kommt ihm im Gegentheil darauf an, die Wirklichkeit gänzlich auszuschließen und den Hörer in eine ideale Sphäre zu entrücken, wo er sich ihrer gar nicht mehr erinnert. Jedes stoffliche Interesse gilt diesen Puristen als unkünstlerisch, weil es eben Interesse ist; der Leser soll an der reinen Form interesseloses Wohlgefallen haben. Nicht der Stoff zwingt den Dichter zur Darstellung und sucht sich selbst eine Form, sondern um der Form willen wird ein Stoff gesucht oder auch wohl frei erfunden. Wenn Schiller sich über den Alarkos geringschätzig aussprach, so geschah das nicht wegen der Art des künstlerischen Schaffens, denn die seine in der Braut von Messina und der Jungfrau von Orleans war die nämliche, sondern wegen des Mangels an künstlerischer Einsicht und künstlerischem Geschick.

Vergleichen wir die „Braut von Messina" mit „Kabale und Liebe", oder die „natürliche Tochter" mit „Clavigo", so wird Niemand Anstand nehmen, den Ruhm einer feinern und reifern ästhetischen Bildung den erstern zuzugestehn. Um an „Kabale

und Liebe" oder „Clavigo" Freude zu empfinden, muß man manchem gerechtfertigten ästhetischen Bedürfniß Schweigen gebieten; thut man das aber, so wird man gewaltig, wenn auch nicht froh afficirt. Dagegen fühlt man bei der „natürlichen Tochter" bis zu einem gewissen Grad, bei der „Braut von Messina" und der „Jungfrau von Orleans" unbedingt heraus, daß der Dichter seinem Stoff gelassen gegenüber steht, und die Gelassenheit überträgt sich auf das Publicum. Man freut sich über die wohlklingenden geistreichen Verse, aber Cäsar mag sich noch so aufgeregt gebärden, sich endlich selbst erstechen, man kommt nicht aus seiner Gemüthsruhe. Und das war es grade, was Göthe und Schiller in jener Periode wollten; sie wollten die Nerven nicht so stark angreifen, daß es zur Qual wurde; sie nannten das antike Ruhe.

Nur in dem Fall wird bei dieser Weise des Schaffens das Gemüth des Dichters wie des Hörers stärker afficirt, wenn der erstere den Stoff, den er seiner Kunstform willen aufgesucht, nur als Medium benutzt, die Unruhe seines eignen Gemüths auszudrücken, wie z. B. Kleist in der „Penthesilea", die, was den Stoff betrifft, mit der „Braut von Messina", der Jungfrau von Orleans" und dem „Alarkos" auf einer Stufe steht.

Es gibt zwei verschiedne Wege, in denen der Dichter dieser Art seine künstlerischen Zwecke verfolgt, entweder durch Aufgebot der Phantasie oder des Verstandes. In der Regel aber wirkt beides gleichmäßig zusammen. Da der Stoff selbst nicht pathologisch wirkt, also die Phantasie des Dichters nicht in eine nothwendige Bewegung setzt, so muß er diese Bewegung künstlich hervorbringen, und das kann nur mit Beihülfe des Verstandes geschehn. Stoff und Decoration sieht in der „Braut von Messina' wie im „Alarkos" ungemein phantastisch aus, man merkt aber überall, wie bei dem Aufsuchen der wirksamen Mittel der Verstand die Phantasie nicht blos bedient, sondern leitet.

Fast bei keinem Dichter tritt die Wirksamkeit des Verstands

so entschieden hervor wie bei Halm, und zwar darum, weil er wirklich verständig ist und weil er gewissenhaft operirt. Auch bei Müllner macht der Verstand Alles, aber dieser Verstand ist nicht weit her, und seine Operationen sind frivol; er überlegt nur, was in jedem Augenblick eine gute Wirkung thun wird; ob etwas Ganzes dabei herauskommt, ist ihm einerlei.

Halm hat in seinen beiden Hauptdramen das Problem, welches er darstellen will, so rein und gründlich durchgeführt, wie man es nur von einer wissenschaftlichen Abhandlung verlangen könnte. Der Ductus der beiden Stücke hat viel Aehnliches. Griseldis wird auf immer härtere Proben gestellt, um die Aufopferungsfähigkeit ihrer Liebe zu erweisen; sie besteht sie alle glänzend, bis sie endlich erfährt, daß man sie nur zum Scherz versucht hat. Nun empört sich ihr Gemüth, und mit ihrer Liebe bricht auch ihr Leben zusammen. Parthenia stellt mit der Macht ihrer Reize immer kühnere Kraftproben an, der arme Wilde, der zuerst als Menschenopferer auftrat, wird immer härter civilisirt, sein Speer und sein Schild, zuletzt auch sein Bart wird ihm genommen; er muß lernen, sich höflich in der Gesellschaft zu benehmen, und kommt immer tiefer unter den Pantoffel, bis endlich — nicht er selbst sich ermannt, sondern seine schöne Gebieterin erkennt, daß der ehemalige Wilde unter ihrem Fuß ein viel respectableres Wesen ist, als die civilisirten Philister ihrer Vaterstadt; sie emancipirt ihn, gibt ihm Schwert und Schild zurück und folgt ihm zu den Tectosagen.

Ich sagte, das Problem wird in beiden Stücken rein und gründlich abgehandelt; ich meine damit, das Problem in seiner Allgemeinheit, nicht in seiner individuellen Erscheinung. Ein treues Gemüth, so wird in der Griseldis gelehrt, wirft, um den Geliebten zu retten, alles weg, auch das Heiligste, so lange es an die Nothwendigkeit des Opfers glaubt; sobald es aber merkt, daß es nur ein Spiel der Willkür war, so tritt die Menschenwürde in

ihre Rechte und überwindet auch die Liebe. Dieser allgemeine Satz ist mit großer künstlerischer Einsicht und Besonnenheit nach allen Seiten hin und her gewandt, aber die individuelle Seele, die zum Träger des Satzes dient, wird nicht lebendig. Nicht bestimmte Menschen erscheinen, die aus sich heraus ein Schicksal bilden, oder dem Schicksal, das ihnen von außen kommt, mit einer individuellen charakteristischen Bestimmtheit entgegengetreten, sondern ein Schicksal oder ein Problem ist vorhanden, und für dieses wird der angemessne Träger erfunden.

Hier zeigt sich nun, wie das Wegfallen des imitativen Moments auch die Charakteristik beeinträchtigt. Der Stoff, der im „Sohn der Wildniß" behandelt wird, ist Gegenstand zahlreicher französischer Romane, denn, auf seinen einfachen Ausdruck zurückgeführt, ist er doch nichts anders als die Unterjochung eines kräftigen Mannes durch eine Coquette, und auch daß die Coquette zuletzt umschlägt und im Vergleich mit den Alltagsgesichtern ihres Salons den gebändigten Husarenoberst aus Algier, mit dem sie zuerst nur gespielt, zuletzt interessant findet, daß sie ihn selber veranlaßt, sich den Bart wieder wachsen zu lassen und die Cigarre anzuzünden, ja daß sie ihm wohl in das afrikanische Feldlager folgt, auch das kommt in französischen Romanen vor. Aber da diese Dichter Modelle aus der Wirklichkeit nehmen, so treten die Personen deutlicher heraus, und man folgt den Uebergängen aus einer Stimmung in die andre mit Theilnahme. Hier treiben nicht blos Verstand und Phantasie ihr Spiel, sondern auch Anschauung und Erfahrung, und man trägt zwar nicht eine Bereicherung seines moralischen Wissens aber doch seiner Kenntniß interessanter menschlicher Charakterformen davon. Jeder französische Oberst, der in die Hände des Demi-monde fällt, ist lebendiger und greifbarer als Ingomar der Tectosage. Wir müssen wohl glauben, daß er von dem Liedchen: „Zwei Seelen und ein

Gedanke, zwei Herzen und ein Schlag!" gerührt wird, daß er der stolzen Städterin ein Körbchen mit Erdbeeren nachträgt und ihr dafür seine Lanze übergibt, wir müssen es wohl glauben, denn wir sehn es ja vor Augen, aber wenn der Vorhang fällt, ist uns kein lebendiges Bild zurückgeblieben.

Die Frage von der Bedeutung des Theaters überhaupt ist oft in sehr verschiednem Sinn entschieden worden. Meine Meinung geht dahin, daß das Drama nur insofern zur Nationalliteratur gehört, als es echten menschlichen Gehalt bietet, als es die Psychologie bereichert. Ich muß aber zugeben, daß eine große Anzahl wirkungsreicher Dramen, die viele Menschen erfreut und erquickt haben, nicht in diese Kategorie gehören. Noch heute geht „Donna Diana" alljährlich über die deutschen Bühnen, jede reizende Schauspielerin tritt darin auf, und das Publicum wird nicht müde, eine Handlung zu bewundern, die doch ein reines Verstandesspiel ist. Halm's Werke sind viel gehaltreicher, seine Mittel gewählter, es ist ein edler, vornehmer Zug darin, aber sie gehören in dieselbe Gattung, und so gern man sie auf dem Theater sieht, so wenig wird man sich zur stillen Lectüre versucht fühlen.

Es geht mir ähnlich, wenn ich z. B. den Lohengrin neben den Fidelio stelle. In dem Text des letztern ist Alles schlicht, einfach, man möchte sagen, trivial; in dem erstern erscheint Alles phantastisch. Aber die Musik zum Fidelio im engen Anschluß an den Text greift unmittelbar ins Gemüth, ich glaube sie zu verstehn, d. h. ich habe die Empfindung, daß, wenn meine Seele sich zum Genialen erweiterte, ihre Bewegung einen ähnlichen Ausdruck suchen würde, als ihn der Meister, der Zauberer gefunden hat. Bei Wagner höre ich glänzende Musik, ich sehe ein schönes Schauspiel, aber eben nur ein Schauspiel, und ich denke an Hekuba.

Franz Grillparzer,

geb. 15. Januar 1790, gest. 21. Januar 1872.

Als vor einiger Zeit der 80jährige Geburtstag des Dichters gefeiert wurde, hat sich von allen Seiten so viel Anerkennung und Pietät über ihn ergossen, daß seine Gestalt die Verklärung, die gewöhnlich erst beim Tode zu erfolgen pflegt, voraus genommen hat. Man kann jetzt unbefangen über ihn reden, wie über einen längst Gestorbnen.

In dem Eifer, dem alten, seit Jahren von der Weltbühne zurückgezognen Dichter etwas recht Warmes und Erfreuliches zu sagen, hat man sich mitunter zu unhaltbaren Vergleichungen verstiegen. So ist namentlich die Zusammenstellung mit Goethe und Schiller nicht geeignet, für den Dichter die rechte Perspective zu geben. Nicht als wären die dramatischen Dichtungen Goethe's und Schiller's über alles Lob erhaben; ich glaube im Gegentheil, daß unserm Drama noch eine Zukunft bevorsteht, die Goethe's und Schiller's Leistungen nach dieser Seite hin in Schatten stellen wird. Aber man denkt bei diesen beiden Männern nicht blos an ihre Dramen, sondern an den Gesammteindruck ihrer Persönlichkeit und an ihren Einfluß auf die deutsche Literatur im Allgemeinen, und da kommt jeder Name zu kurz, den man neben ihnen nennen würde.

Die Schriftsteller, mit denen man Grillparzer vergleichen

kann und in deren Reihe er historisch gehört, sind von den ältern Zacharias Werner und Heinrich v. Kleist, von denen, die mit ihm wirkten, Müllner und Immermann, von den spätern Halm und Hebbel.

Grillparzer wie Kleist und Hebbel schwebt das Ideal der Antike vor, sie wollen aus der gemeinen Sphäre des Alltagslebens heraus und die höchsten Probleme des Menschenlebens in der reinsten Form zur Anschauung bringen; sie suchen diese Kunstform aber nicht in dem gehobnen academischen Stil, sondern sie verfahren realistisch und imitativ: die Personen sollen bei ihnen reden und sich gebärden, wie sie es etwa in der Wirklichkeit thun würden, nur concentrirter, energischer, mit einem Wort bedeutender. Bei allen diesen Dichtern zeigt sich neben einem großen und leidenschaftlichen Gefühlsaufschwung und einer reichen Anspannung der Phantasie eine scharfe fast zersetzende Verstandesoperation, eine Dialektik, die mitunter den Ton der allgemeinen Handlung zu unterbrechen scheint, dann aber doch wieder auf einem Umwege in ihn zurückführt. Demnach ist auch der Eindruck ihrer Stücke der Art, daß es uns zuweilen ganz heiß wird, zuweilen aber uns unheimlich durchfröstelt.

Sie Alle sind nicht zur völligen Geltung gekommen, auch Grillparzer nicht, denn der Ruhm, der ihm neuerer Zeit zu Theil wurde, ist gewissermaßen ein posthumer. Als er die Stücke schrieb, gingen sie zwar mit mehr oder minder Erfolg über die Bretter, aber die Stimmen, die ins Gewicht fielen, Tieck, Schlegel, Solger u. s. w, sprachen sich geringschätzig über sie aus; sie wurden bei Seite gelegt und der Dichter vereinsamte mehr und mehr, bis Laube seine Werke gleichsam aus dem Schutt wieder aufgrub. Er hat sie in glänzender Aufführung dem Wiener Publicum neu vorgestellt und mit seiner großen journalistischen Gewandtheit dafür gesorgt, daß den Blinden die Augen geöffnet wurden. Seitdem haben sie sich auf dem Repertoir gehalten und machen volle

Häuser. Dazu kam der neu erwachte österreichische Patriotismus, der seine alten Heiligthümer mit um so größerer Pietät in Pflege nahm, als er sich von zwei Seiten bedroht fühlte. Man erinnerte sich wieder an den halb vergessnen Spruch Grillparzer's an Radetzky: „in deinem Lager ist Oesterreich, wir andern sind schwache Trümmer!" Es war seitdem nicht blos Pflicht des guten Geschmacks, sondern des Patriotismus, sich für Grillparzer zu erwärmen.

Weit entfernt, den Oesterreichern diese Vorliebe für ihre heimischen Producte zu verargen, beneide ich sie darum, weil wir so gar nichts davon haben. Heinrich v. Kleist steht nach meinem Gefühl ebenso hoch über Grillparzer wie dieser über seinen andern Nebenbuhlern; und er ist wenigstens ebenso preußisch wie Grillparzer österreichisch ist. Aber obgleich seit nahezu fünfzig Jahren, seit Tieck, die bekanntesten Kritiker wiederholt das Volk auf ihn aufmerksam gemacht haben, obgleich es an einzelnen Enthusiasten nicht fehlt, bleibt er der Menge dennoch fremd und unbekannt. Es ist gradezu ohne Beispiel in der Literaturgeschichte, daß ein Dichter von so gewaltiger Bedeutung, ein Dichter, in dem der Puls seines Volks so vernehmlich schlug, so wenig durchdringen konnte. Der Hauptgrund liegt wohl darin, daß uns alle Centralisation fehlt. Deutsch-Oesterreich hat eine wirkliche Hauptstadt: was auf dem Burgtheater durchgeht und von der Wiener Presse warm empfohlen wird, steht nun auch fest. Wir entbehren das bis jetzt sehr schmerzlich, die Kritik kann sich abarbeiten, sie macht wohl Eindruck für den Augenblick, aber dieser wird durch jede beliebige Gegenströmung verwischt. In der Literatur gibt es bei uns keine öffentliche Meinung; Jeder tastet auf eigne Hand; vielleicht gewinnen wir sie jetzt auf dem Umwege des politischen Nationalgefühls.

Es würde sehr lohnend sein, Kleist und Grillparzer eingehend

zu vergleichen, ich muß mich hier auf einzelne Andeutungen beschränken.

Zunächst hat Grillparzer etwas gemacht, was Kleist nie hätte machen können, die „Ahnfrau".

Der Erfolg dieses Jugendstücks war größer als der aller spätern zusammengenommen, aber Grillparzer mochte nicht davon reden hören, er schämte sich seiner Wirkung. Er hatte nicht Grund dazu, denn es war ein sehr gutes Theaterstück im damaligen Modegeschmack, der allerdings nicht mehr der unsrige ist. Es verräth eine ganz ungemeine Befähigung, instinctartig die Wirkung zu finden, die bei der Masse durchschlägt; je mehr es aus dem Handgelenk gearbeitet ist, je schärfer tritt das angeborne Talent hervor. Es macht Grillparzer die größte Ehre, daß er sich durch diesen Erfolg nicht verblenden ließ, da es ihm doch so leicht gewesen wäre, in ähnlicher Art massenhaft zu produciren. Seine spätern Stücke zeigen alle das ernste und ehrliche Streben nach immer größrer Vertiefung, immer reiferer Bildung, immer reinerer Form.

Aber bei Kleist kam dieser Entschluß gar nicht in Frage; es war ihm physisch unmöglich, aus dem Handgelenk zu arbeiten, etwas zu schaffen, was von dem Ideal seiner Seele nicht aufs tiefste berührt wurde. Die Geschichte seines „Guiskard" ist selbst eine Tragödie, wie er das Stück einmal nach dem andern umwarf, vernichtete, wie es immer seinem Ideal nicht genug thut, bis dies verzweifelte Streben ihn an die Grenze des Wahnsinns und des Selbstmords brachte. Es war nicht der wohlüberlegte Entschluß eines gewissenhaften Künstlers, der sich das horazische „nonum prematur in annum" vorhält, es war der innerste Drang seines Charakters; es war ein „Non possumus". Und so zeigt jedes seiner Stücke für den aufmerksamen Beobachter ein fieberisch angestrengtes Schaffen, das bei sehr großem Können sich

doch nie genug that. Dieser innere Kampf tritt bei Grillparzer nicht hervor.

Bei dem Vergleich der Stücke müssen wir zwei Gattungen unterscheiden, die patriotisch volksthümlichen und die idealistisch antiken. Zu den ersten gehören bei Kleist ganz rein „der Prinz von Homburg", etwas gemischt „die Hermannsschlacht" und das „Käthchen von Heilbronn", und bei Grillparzer „König Ottokar", „Bancbanus", zu den letztern „Penthesilea", „Sappho", „Medea", „Hero".

Ich glaube nicht, daß Jemand zweifelhaft sein kann, wenn es sich um den Preis in der ersten Gattung handelt. Sowohl in dem Prinzen von Homburg als in den beiden historischen Stücken Grillparzer's finden sich Motive, die dramatisch und namentlich theatralisch bedenklich sind. An gründlicher Durchführung der Charaktere sind sie beiderseits allen historischen Dramen, deren wir eine solche Unmasse erlebt haben, weit überlegen. Von dem aber, was den eigentlichen Reiz des Prinzen von Homburg ausmacht, von dieser intensiv die ganze Handlung durchdringenden Heimathluft, die sich wenn auch im geringern Grade ebenso im Käthchen, im Hermann, selbst in den Schroffensteinern regt, finde ich bei Grillparzer wenig oder gar nichts. Ich glaube nicht, daß ich darin parteiisch fühle, daß mir in Kleist darum die Heimath aufgeht, weil sie auch die meinige ist. Wir Deutschen haben eine unglaubliche Virtuosität, uns in das Fremdeste zu versetzen, und ich fühle mich darin völlig deutsch, ich fühle mit Calderon in Spanien, mit Voltaire in Frankreich, mit Turgenjew in Rußland, mit Jókai in Ungarn: aber wo bin ich eigentlich in den historischen Stücken Grillparzer's? In dem allgemeinen Land der Poesie sicherlich nicht, denn das Handeln der verschiednen Charaktere wird durch sittliche Motive bestimmt, die ich mir erst historisch versinnlichen muß, um ihnen zu folgen. Aber die Geschichte läßt mich im Stich. Ist z. B. diese Loyalität des Bancbanus etwas Oester-

reichisches? mir kommt sie sehr spanisch vor; bei Calderon würde sie mich nicht verwundern, und selbst da stimmt Manches nicht. Mitunter werde ich an Z. Werner erinnert. Wenn im „Prinz von Homburg" Tollheit und Uebermuth vorkommt, so ist es märkische Tollheit, märkischer Uebermuth, ja selbst die Sittlichkeit hat ein märkisches Gepräge, und so edel und rein die Sprache ausgearbeitet ist: das Märkische klingt durch. Mit einem Wort: auch abgesehn von den Charakteren hat die ganze Handlung bei Kleist eine bestimmte Physiognomie, bei Grillparzer nicht.

In Bezug auf die idealisirenden Stücke würde die Meinung aber getheilt sein.

Penthesilea's Verhalten stößt so vor den Kopf, daß nicht blos Sappho, sondern selbst Hero und Medea bescheiden und schüchtern dagegen aussehn. Dabei ist „Sappho" ein correctes Theaterstück und äußerst aufführbar, während, wenn man sich die Penthesilia auf den Brettern denkt, man noch heute den Schreck des alten Goethe versteht. Freilich ist die Idealität der Sappho mehr in dem Costüm als in der Handlung selbst. Eine ältere, vornehme und geistreiche Frau verliebt sich in einen unbedeutenden jungen Menschen, bis dieser der Natur getreu sich vom ungleichen Bande löst. Das Weitre ergibt sich von selbst. Der Sprung vom leukadischen Felsen ist mehr Costüm und war ohnehin in der „Wanda" vorweg genommen. In den beiden andern Stücken sind ungleich mehr poetische Züge, namentlich in „des Meeres und der Liebe Wellen" ergreift uns einige Male die verklärte Traumwelt, die der Dichter zeigen wollte, in voller Leibhaftigkeit. Was aber nach meinem Gefühl dennoch für die Penthesilea den Ausschlag gibt, ist der gewaltige dämonische Zug der Leidenschaft, der von Anfang bis Ende das Stück durchweht; ein Dämon, dem wir uns entziehn können, wenn wir uns von vornherein abwehrend verhalten, dem wir aber völlig anheim gegeben sind, wenn wir ihm einmal die Hand reichen. Er führt uns nicht blos an die Grenze des

Wahnsinns, sondern mitten hindurch, aber wir folgen ihm, so groß ist die Macht des Dichters. Bei Medea und Hero ist weder die Macht so groß, noch erregen sie eine ähnliche Repulsion; wir folgen dem Gang des Kunstwerks, in dem jeder Schritt den feinsinnigen, hoch begabten, geistvollen Dichter verräth, mit Interesse und Bedacht, ohne Befangenheit und ohne Leidenschaft; manches befriedigt uns vollständig, manches wünschten wir anders und könnten es uns auch anders denken. Bei Kleist kann diese Abwehr gegen das Einzelne erst nachträglich erfolgen, so lange wir bei ihm sind, fühlen wir eine Faust, die keinen Widerstand duldet.

Fritz Reuter.

12. Juli 1874.

Eben bringt mir der Telegraph die Trauerkunde von dem Tod des Dichters; vor einigen Stunden ist er in seiner Villa bei Eisenach, in den Armen seiner treuen Frau gestorben. Die Nachricht kam nicht ganz unerwartet; seit Jahren lag er in traurigem Siechthum, für ihn war der Tod eine Erlösung. Darum ist uns Nachbleibenden der Verlust nicht minder schwer: ein guter, tüchtiger Mensch, ein Dichter von außerordentlicher Lebenskraft ist weniger in der Welt! Und unsre Literatur hat nicht Viele zu entrathen.

Fritz Reuter ist 63 Jahre alt geworden: er war 7. November 1810 in Stavenhagen (Mecklenburg) geboren. Sieben seiner besten Jugendjahre hat er als zum Tod verurtheilter Burschenschafter in schwerer Festungshaft zugebracht; die nächsten zehn Jahre hatte er mit Nahrungssorgen zu kämpfen. Dann wandte sich das Glück, seine plattdeutschen Schriften erwarben ihm allgemeine Anerkennung, man darf wohl sagen, er wurde der Liebling des deutschen Volks. Seine äußre Stellung war günstig, er lebte in glücklicher Ehe, aber sein Leben wurde durch eine Krankheit verkümmert, die er sich schon auf der Festung zugezogen zu haben scheint.

Leicht sei ihm die Erde! — Sein Andenken wird rein und froh unter uns bleiben. Er hat uns viel Gutes bereitet.

**

Wo finden wir in neurer Zeit eine so gesunde, kräftige Lustigkeit, wo hören wir ein schallendes Lachen, das so hell aus dem Herzen kommt und alles mit sich fortreißt! Wo hat ein Dichter diese derben Kerngestalten, aus enger beschränkter Existenz freilich, aber voll Blut und Leben! Figuren, die jedermann im Volke kennt, als wäre er lange mit ihnen umgegangen. Und neben dem Scherz, dieser biedere echtdeutsche Ernst in allen sittlichen Dingen, das Vertrauen auf Gott und auf die Vernunft im Weltall!

Am treuesten wird sein Andenken von seinen engern Landsleuten gehegt werden, deren Provinzialsprache er mit Meisterschaft handhabte, die er in ihrer vollen Eigenart darstellte, aus deren innerstem Empfinden er seine Bilder schuf. Aber ihm ist es gelungen, auch bei entfernten Stammverwandten seiner Mundart Zugang zu verschaffen: der Alemanne versteht ihn fast so gut wie der Niedersachse, er empfindet in ihm die volle deutsche Natur und hat so ein lebendiges Zeugniß an ihm, daß die Deutschen eines Blutes sind.

Diese vaterländische Bedeutung der Ollen Kamellen ist wahrlich nicht der geringste Kranz des Ruhms, der ihm zukommt.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.





